Die Theorie der deutschen Schauspielkunst

im 18. Jahrhundert,

ihr Ursprung und ihre Entwicklung.

Inaugural-Dissertation

der

Philosophischen Fakultät der Universität Rostock

zur

Erlangung der Doktorwürde

vorgelegt von

Hans Oberländer.

Bonn,
Universitäts-Buchdruckerei von Carl Georgi.
1896.

Referent:

Prof. Dr. W. Golther.

Meinem verehrten Lehrer

Dr. Max Herrmann,

Privatdocenten in Berlin,

dankbar zugeeignet.

Digitized by the Internet Archive
in 2026

https://archive.org/details/IA41552726_0034

Vorwort.

Diese Inaugural-Dissertation ist ein Teil meiner Schrift: „Die Theorie der deutschen Schauspielkunst im 18. Jahrhundert; ihr Ursprung und ihre Entwicklung".

Vorliegendes Bruchstück wird von den ersten fünf Kapiteln der ganzen Abhandlung gebildet, die Herr Professor Dr. B. Litzmann für die von ihm herausgegebenen „Theatergeschichtlichen Forschungen" *) freundlichst angenommen hat.

Mit Erlaubnis der philosophischen Fakultät Rostock wurde dieser Abschnitt von mir ausgeschieden, dessen letztes Kapitel einen neuen Gesichtspunkt für die Beurteilung Gottscheds bietet. Weitere Argumente, welche den Zweck haben, diesbezügliche Behauptungen zu stützen, finden sich im VII. Kapitel der ganzen Abhandlung.

Ich möchte auch hier schon Gelegenheit nehmen, meinem verehrten Lehrer Herrn Dr. Max Herrmann für die Anregung zu dieser Arbeit und seine freundlichen Ratschläge herzlichen Dank zu sagen.

Opferwillige Unterstützung danke ich Herrn Dr. Ad. Hofmeister, Bibliothekar an der Universität Rostock; die Zustellung meiner Quellen und die Erteilung von Ratschlägen den Vorständen der Königl. und der Universitäts-Bibliothek Berlin, den Königl.

*) Bei Leopold Voß, Hamburg.

Bibliotheken Stuttgart und München, der Großherzogl. Bibliothek sowie des Großherzogl. Geheim- und Haupt-Archivs Schwerin, der Großherzogl. Bibliothek Weimar, der Herzogl. Bibliothek Gotha, der Stadtbibliothek Hamburg u. s. w.

Einen besonderen Dank möchte ich auch an dieser Stelle noch meinem Lehrer, Herrn Professor Dr. Friedr. Schirrmacher aussprechen, dessen historische Kritik meiner Arbeit im allgemeinen Sinne förderlich war.

Meiningen, im Februar 1896.

Der Verfasser.

Inhalt.

Seite

I. Kap.
Die Darstellung der Tragödie im Klassicismus Frankreichs . . 4

II. Kap.
Dubos und Batteux 9

III. Kap.
Die reine Natur nach ihrem Ursprung aus der Komödie . . . 19

IV. Kap.
Das théâtre français und seine Theoretiker in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts 31

V. Kap.
Gottsched und die deutsche Schauspielkunst; Johann Elias Schlegel 50

Einleitung.

„The proper study of mankind is man“ sagt Pope und zieht mit diesem Wort die Summe des philosophischen Geistes im 18. Jahrhundert. Alles wurde von ihm ergriffen, auch die Künste, und ihm danken sie ihre Theorie. Das „je ne sais quoi“, bei welchem früher nicht allein die französische, sondern die gesammte Ästhetik in der theoretischen Spekulation Halt gemacht hatte, suchte man mit durchdringendem Scharfsinn aufzuheben. Die Neuzeit folgte dem Beispiel des Alterthums, indem sie die Psychologie zur Basis ihrer ästhetischen Untersuchungen machte, über jenes hinausgehend aber einen Cartesius[1]) und Locke[2]) befragte, wo es galt, neue Probleme zu lösen: „Was ist schön?“ „Warum ist etwas schön?“ „Wie wird etwas schön?“ „Ist dem Künstler Einbildungskraft, ist ihm Empfindsamkeit nöthig?“ „Was ist Genie?“ — Das waren die Fragen, die immer wiederkehrend nur mit Hülfe der Psychologie rechte Beantwortung finden konnten, sowie es dem denkenden Künstler und dem Theoretiker geboten war, in ihr den Grund unserer „Bewegungen“, die Ursache für eine Differenzierung aller „Zeichen“ zu suchen, unter denen das Seelenleben des Menschen zu Tage tritt. Wurden nun die Gebilde so durchgeistigt, welche unter malender und meißelnder Hand entstanden, wieviel mehr mußten Kritik und Theorie darauf bedacht sein, die Kunst der lebendigen Menschendarstellung auf psychologische Grundsätze zu stellen? — Auch sie, wenn man so will, die „jüngste“ unter den Künsten, wurde an das Licht der Aufklärung gezogen, und die edelsten Geister reihten sie als „energische“ und „freie“ Kunst an die „bildenden“, welche die früher verachtete Schwester in ihre Mitte nahmen und, wie wir sehen werden, an ihren Grundprinzipien und Regeln Anteil nehmen ließen. — Diese Thatsache macht es erklärlich, daß auch hier ein kurzer Rückblick auf die Philosophie geboten werden muß; jene ästhetischen Fragen, welche im Buche der Seele ihre Lösung fanden, kehren bei den Theoretikern der Schauspielkunst wieder und verlangen daher auch in diesem Zusammenhang die

Hervorhebung ihres Ursprungs. Dagegen wird es nicht am Platze sein, eine genauere Analyse der philosophischen Gesamtanschauung jedes Theoretikers der Schauspielkunst zu versuchen: es ließe sich doch nicht mit Bestimmtheit feststellen, wie weit der einzelne bewußt seine allgemeinen philosophischen Grundsätze auf die Theorie der Schauspielkunst angewendet hat; nur dort, wo die Ästhetik der Bühnenkunst mit Evidenz auf die wissenschaftliche Begründung in der Psychologie selbst hinweist, wird auch auf diese näher einzugehen sein.

„Theorie der Schauspielkunst?" Wie das befremdlich klingt! Existiert wirklich eine Wissenschaft, die diesen Namen verdient? Die Antwort soll uns die Geschichte geben; sie wird uns zeigen, daß freilich eine Grenze zwischen Theorie und Praxis im schauspielerischen Unterricht sehr schwer zu ziehen ist, daß lehrendes Wort und lebendiges Beispiel Hand in Hand gehen. Die Notwendigkeit der Theorie, welche der „geniale" Vertreter oder der pessimistische Verächter der Schauspielkunst mit Unrecht bezweifeln, ist historisch klar durch ihre Entwicklung bewiesen, denn — hätte die Theorie auch nicht eine einzige Größe gezeitigt, die „Würde" der Kunst ist ihre Wohlthat! Wir werden manchmal finden, daß die Theorie aus der Praxis entstanden nichts als das Zeugnis einer glänzenden Epoche ist und lehrreich nur, indem sie späteren Generationen zuruft: Folget dem Beispiel, das ich euch überliefere! Nur so allein trat die Schauspielkunst in ihrem vollen Wert hervor, und die Theorie bewies dadurch ihre veredelnde Wirkung, daß sie den „Gaukler" zum „Künstler" machte. In der That aber bot die Theorie auch Grundsätze, deren absolute Giltigkeit ebenso wenig zu leugnen ist wie ihre vorbildende Kraft, welche nach dem Abschluß der Erziehung eines Schauspielers in ihm wirksam bleibt, sofern er sich selbst bei aller Natürlichkeit zum Kunstprodukt erhebt und als solches in jeder seiner Wandlungen erscheint. Den Schwachen zu stützen, übersprudelnde Genialität zu zügeln, war und ist die Theorie dieser Kunst berufen, denn ihre Regeln gehen über in Fleisch und Blut, und der Schauspieler befolgt sie — er weiß selbst oft nicht: wie? Die Thatsache, daß viele große Künstler keinen Unterricht genossen, ist kein Gegenbeweis, denn sie sind alle Schüler ihres geistigen Ahnen, der aus sich selbst a priori Regeln und Grundsätze in die Welt spielte; diese erbten sich fort von Geschlecht zu Geschlecht, und das stolze Wort: Was ich bin, das danke ich mir

selbst — ist oft eine Lüge wie tausend andere. War es das Wort des Lehrers nicht, so war es das lebendige Beispiel, welches die Talente befruchtete, und durch Reflexion über das Gesehene wurde die Praxis zur Theorie. Natürlich handelt es sich nicht um ein gemeinsames Vorbild für alle Richtungen, vielmehr gab es für jede einzelne ein besonderes.

Die „Richtungen"! Ginge der Geschmack des Menschen in persona daher, er trüge sich in einem buntscheckigen Kleide wie der Narr, auf dessen Gewand die Farben wechseln wie seine Launen. In der Schauspielkunst stellt sich die Verwirrung um so bösartiger dar, als es an rechtem Hülfsmaterial zur Klärung fehlt. Es existiert kein Werk, welches quellenmäßig die theoretische Entwicklung dieser Kunst in Deutschland während ihres eigentlichen Geburtszeitalters, des 18. Jahrhunderts, verfolgte. Theoretische Abhandlungen, Theaterhistorien des In- und Auslandes, Zeitschriften und Briefe bieten der Forschung vereinzelte Anhaltspunkte, so daß wir gezwungen sind, die Quellen ohne Scheu vor einer gewissen Breite möglichst genau darzustellen. Vieles würde absolut unverständlich bleiben, wenn wir nicht weit ausholten und in der Vorführung des fremden Materials jeden Umstand berücksichtigten. Leider nämlich stehen einzelne historische Werke, auf die unsere Darstellung sich hier und da berufen könnte, besonders im Auslande, wo sie große Schauspieler besprechen, zu stark unter dem Einfluß des Journalismus der behandelten Zeit. Die sanguinischen Tiraden, voller Widersprüche untereinander, verraten diese oft nur unzuverlässige Quelle; jeder Schauspieler soll der „größte" sein, der Vorrat an schmückenden Beiworten scheint unerschöpflich, und wollte man jenen Berichten Glauben schenken, so gäbe es nur Garricks. Uebrigens sehr leicht entschuldbar, denn außer der Musik erregt uns keine Kunst so schnell und gewaltig, wenn auch so wenig nachhaltig wie diese — sie besticht! Wo nun Berichte der Tageskritik Widersprüche in den Historien zeigen, dort ist ein Abwägen mit größter Vorsicht geboten, denn nur auf diesem Wege wird sich uns das historisch richtige Bild jeder einzelnen Größe offenbaren.

Auch die Geschichte der Schauspielkunst nach der Seite der Praxis hin wird insofern ihre Berücksichtigung finden, als sie die Bedingungen für die innere Entwicklung unserer Kunst lehrt. Diese hier und da in ihrer Abhängigkeit vom Geiste der Zeit, von fördernden oder hemmenden Ereignissen darzustellen, ist unerläßlich.

Wir gehen von Frankreich aus, dessen Einfluß auf Deutschland auch ein Streiflicht auf Italien notwendig macht, durchlaufen die Epochen der klassicistischen und nachklassicistischen Zeit und betrachten das Ergebnis ihres Einwirkens bis zum Schlusse der Gottschedisch-Neuberischen Aera. Sodann führen wir den Leser durch die Epoche der Aufklärung und zeigen ihm die Fülle des Lichtes, welches schauspielerische Größen Englands und Diderots theoretischer Scharfsinn auf die darstellende Kunst ergossen. Lessings Geist leitete es zu uns herüber, und mit ihm beginnt die zweite Aera unserer Kunst, in der wir heut noch stehen, da sich Lessings Gesetze im Wandel der Zeit als untilgbar erwiesen. Die endgiltige Begründung ihrer Herrschaft setzt diesen Untersuchungen das Ziel.

Erstes Kapitel.

Die Darstellung der Tragödie im Klassicismus Frankreichs.

Von dem erhabenen Standpunkt des Klassicismus aus gewinnen wir den Überblick, welchem sich die großen Gesichtspunkte in der Entwicklung der französischen Schauspielkunst mit voller Klarheit darbieten; sie schließen die Hauptmomente in sich, welche auch für Deutschland von Wichtigkeit wurden: alle Unnatur, welcher wir hier zuerst in der steifen und erkünstelten Manier der Darstellung begegnen, nimmt im 17. Jahrhundert auf dem Boden Frankreichs ihren Anfang, wo Boileau als Diktator des Geschmackes eine Herrschaft von nahezu hundert Jahren ausübt. Dasselbe Zeitalter sieht Ludwig XIV. auf die Kunst, insbesondere die Bühne, einen Einfluß nehmen, welcher nicht minder als die Gesetze Boileaus im Anfange des 18. Jahrhunderts allen Naturbestrebungen einen Hemmschuh anlegt. Diese Bestrebungen entspringen aber, wenigstens auf dem Gebiet der Komödie, schon dem 17. Jahrhundert, so daß wir in diesem den fast gleichzeitigen Ursprung der beiden Hauptrichtungen: „reine Kunst“ und „reine Natur“ erblicken; indessen gewinnt die letztere erst in der nachklassischen Periode an Geltung, und erst Diderot und Lessing führen sie zum Siege.

Nach diesem Ausblick kehren wir zurück an die Quelle des klassicistischen Geschmackes und verfolgen seinen langsam sich entwickelnden Einfluß durch Frankreich nach Deutschland.

„Ihr müßt euch selbst zum Schmerz herabstimmen, weinen, um Thränen hervorzulocken. Große Worte, deren eines Komödianten Mund voll ist, sind es nicht, die so vom Herzen kommen, daß sein Elend rühre!“ — mit dieser Wahrheit, welche Boileau der Horazischen „Ars poëtica“ für seine eigene „Art poëtique“[1]) entnimmt, ist alles erschöpft, was er dem Schauspieler zu sagen weiß, und doch übte er auf dessen Kunst einen starken Einfluß aus, welcher sich indirekt Geltung verschaffte. Jener Schimmer von Natur, des hier gefordert wird, wich alsbald dem Dunkel, in das die letzte Konsequenz des Klassicismus alle Wahrheit hüllte. Durch Boileau nämlich wurden „Natur“ und „Vernunft“ identisch und eben deshalb, weil er jene in diesem Sinne zur Führerin des Künstlers proklamierte, wich aus dessen Schaffen der lebenswarme Puls echter und wahrer Empfindung. Man mißverstehe nicht das „suivez la nature“ der damaligen Zeit! Die Wirkung dieses Wortes war das gerade Gegenteil, denn die nicht geistesleere, aber gefühlsarme Veredlung der Natur trieb sie zur Unnatur. Es war die „Pedanterie des Schönen“[2]), welche die zweite Hälfte des 17. Jahrhunderts beherrschte; ihre eisernen Klammern übten einen Druck aus, wogegen auch die Anstrengungen der nachfolgenden Generation noch lange ohnmächtig waren. Edel, schön, formsicher hießen die drei Gebote für die dramatische Dichtung und ihre Darstellung — sie betrafen die Tragödie.

Wenn das klassicistische Drama der Franzosen mit seinem Vorbild, der Antike, nichts anderes gemein hätte, so wäre es wenigstens diese seine Eigenart: ein strenger Stil, der wie kein zweiter aus sich selbst heraus einheitlich bestimmte Darstellung fordert. Weder Shakespeare noch Schiller beanspruchen dieselbe in gleichem Sinne, weil ihre Menschen von größerer Echtheit des Empfindens sind, und selbst der Glanz, welcher die Gestalten des letzteren von der Wahrheit des Lebens abhebt, läßt sie doch nicht als Halbgötter erscheinen, denen man die Helden des antikisierenden Dramas vergleicht. — Natürlich giebt es auch eine Darstellungsart, nach welcher die Schöpfungen des Britten und Deutschen innerlich ausgeglichen werden, und doch ist ihnen die Stileinheit des französischen Dramas nicht aufzudrängen, weil die strengere Wirklichkeit einer derartigen Erhebung zu idealer Kunstform hindernd in den Weg tritt. Nur dieser Gegensatz macht es recht klar, daß wir berechtigt sind, die Menschen der klassicistischen Tra-

gödie als „stehende Figuren" zu fassen, welche Plastik und deklamatorisches Pathos herausforderten und nicht anders als mit diesen Mitteln darstellbar erschienen. Der harte Kampf, den man später besonders in Deutschland wider diese Schauspielkunst führte, die Thatsache, daß bei allen Naturbestrebungen der Held des antikisierenden Dramas von anderen durch idealere Auffassung geschieden blieb, beweisen den innigen Zusammenhang von Dicht- und Darstellungskunst im Klassicismus. Was die französische Ästhetik von jener forderte, galt auch für diese und schon jener Ruf nach Natur, den Boileau selbst an die Schauspielkunst richtete, mußte unter seinen Regeln für die Tragödie ersticken.

Dazu kam noch eine äußere Ursache, welche die Unnatur auf der Bühne geradezu förderte: die Etikette des französischen Hofes. Man hat in der Bewunderung des nachbarlichen Geistes auch den Vorzug gefunden, daß Frankreich in Kunst und Wissenschaft keinen Servilismus gekannt, sondern beide in Unabhängigkeit von königlicher Gunst dem reifen Urteil der Nation unterstellt habe. Das trifft hinsichtlich des „théâtre français" nicht zu, welches sich unter Ludwig XIV. herausbildete. Schon äußerlich in der Tracht des Hofes zeigte sich sein Einfluß auf die Bühne, da jede Römertragödie im 17. Jahrhundert spielte und Halskrause oder Reifrock das ihre thaten, um männliche oder weibliche Leidenschaft in den gehörigen Schranken zu halten. Man lachte und weinte nach Sitte des Hofes und vergaß sie auch dort nicht, wo die Verzweiflung im Maße des Alexandriners um Mitleid warb. „Aimez donc la raison. Tout doit tendre au bon sens!" — auch die Freude, auch der Schmerz! Ein Mensch von Erziehung ist Herr der Natur, er bemeistere die Leidenschaften! Wie willig diese Grundsätze bei uns aufgegriffen, mit Übertriebenheit auch dort zur Anwendung kamen, wo wir Menschen alle gleich und wiederum außer Stande sind, unsere Empfindungen anders zu äußern als individuell, statt auf eine gewisse und normale Art des Anstandes! Denn mit dieser Einseitigkeit spricht der Klassicismus, um sein Geschmacksideal aufzustellen, nicht etwa um vor dem Extrem der entgegengesetzten Darstellung von Freud und Leid zu warnen. Hochtrabende Phrasen tragischer Leidenschaft in der Ausdrucksweise des Hofes mußten dem Schauspieler einen Vortrag aufdrängen, dessen innerer Widerspruch alle Unnatur hinreichend erklärt. Aber diese Deklamation wurde angestaunt Decennien hindurch, und diesem Publikum fiel es

nicht ein, an der Trefflichkeit einer Schauspielkunst zu zweifeln, welche ihre späteren Richter für Wahnsinn erklärten; selbst die Fremden, wie uns die Clairon [3]) noch berichtet, ließen sich in Paris von dieser „Kunst" bestechen, und französische Truppen bürgerten sie in Deutschland ein.

Mit dieser Auseinandersetzung der inneren und äußeren Gründe für den tiefgehenden Einfluß der besprochenen litterarischen Epoche auf die Darstellung der Tragödie Frankreichs haben wir gleichzeitig Erklärung und Ursprung der Unnatur in der deutschen Schauspielkunst zu finden gesucht und wenden uns nunmehr den Betrachtungen zu, welche die Entwicklung der eigentlichen Theorie lehren.

Corneille und Racine gaben ihren Schauspielern selbst Unterricht, wie uns mehrfach[4]), aber leider mit wenig direkter Aufklärung über die Art desselben berichtet wird. Des ersteren „Discours du poëme dramatique" [5]) vermag uns den Dichter als Lehrer der darstellenden Kunst nicht zu veranschaulichen, da seine wenigen Äußerungen, die auch den Schauspieler angehen, dafür nicht ausreichen. Wir haben also nur einen Anhaltspunkt, der freilich zuverlässig genug ist: das nämlich, was wir von dem Spiel jener Zeit, also von der Praxis wissen. Diese Praxis ist überhaupt von Ausschlag gebendem Wert, weil manches Schlagwort der klassicistischen Ästhetik irreleiten könnte. Die Besprechung dieser Epoche zwingt uns, diese Thatsache nicht zu ignorieren, so müßig ihre Erwähnung auch scheinen mag. Wir berücksichtigten sie bei der Aufdeckung des Widerspruches, der in Boileaus gleichzeitiger Forderung von Natur auf der einen, von Formsicherheit auf der anderen Seite hervortrat; hier beim Zurückgreifen auf die Praxis des Corneille*) müssen wir erwähnen, daß die Regel Tragikers: „rien n'est beau que le vrai" [6]) offenbar ohne Einfluß auf den dramatischen Unterricht war. Zunächst weist der Dichter selbst darauf hin, indem er, wohlbemerkt: von dem Schauspieler „Rhetorik" [7]) fordert, um Leidenschaft und Aufruhr der Seele**) zu malen. Hieraus geht also hervor, daß er seine Dramen so sprechen ließ, wie ihre Diktion war, selbst dort, wo das Pathos hinter den Ausdruck wahrer Empfindung hätte zurücktreten sollen. Grimareſt, ein Kenner klassicistischer Schauspielkunst,

*) P. Corneille. 1608—84. — Boileau 1636—1711, art poët. 1674.

**) de l'esprit: das Geistige im allgemeinen, also Seele.

der uns später noch beschäftigen wird, äußert sich in seinem „Leben Molière's“ [8]) und dem „Traité du récitatif“ [9]) des genaueren über diese Art des Vortrages: er nennt ihn „aufgeblasen“ (le récit ampoulé) und erklärt, das Schlagwort für jeden, der zum Volke spricht, in welchem Amt er dies auch thue, sei „oratorisch“; dem Schauspieler gelten dieselben Regeln wie jedem anderen — „Redner“! Das also war der Standpunkt, von welchem aus der Bühnenkünstler betrachtet und beurteilt wurde; daher die oft erscheinenden Vergleiche zwischen seiner und des Redners Kunst, wie sie uns noch in den Theorien begegnen werden. Man beachte schon im voraus, daß auch die Praxis den Schauspieler klassicistischer Schule zum Redner machte: dies ist für das Verständnis späterer Erörterungen von größter Wichtigkeit.

Daß Racine als Lehrer der Schauspielkunst an jener Vortragsweise festhielt, war schon eine notwendige Folge seines dramatischen Stils, der nicht weniger Pathos erheischte als der Stil Corneilles. Wir betrachten das soeben mitgeteilte Urteil Grimarests als eine Charakteristik der ganzen Epoche, in welcher die beiden Tragiker das théâtre français beherrschten, denn Grimarest starb erst im hohen Alter 1720 zu Paris [10]). Corneille hatte offenbar jenen von Grimarest geschilderten Vortrag den Schauspielern schon anerzogen, als Hédelin, Abbé von Aubignac 1657 in seiner „Prâtique du théâtre“ [11]) den völligen Mangel an Illusionsfähigkeit bei Darstellern und Zuschauern treffend hervorhob. Seine Forderungen charakterisieren die Zeit; er sagt, das Publikum müsse in dem Darsteller nur die dargestellte Person, nicht den Schauspieler sehen, dieser aber solle sich in jenen Menschen umformen, dessen Namen er trage, vor allem jedoch den Schauplatz von Rom nicht mit Paris verwechseln. Zu der Unnatur, welche diese Worte geißeln, mußte eine Schule führen, deren höchstes Prinzip die Aufgabe der Schauspielkunst in der Formvollendung gelöst sah.

Auch die Mimik wurde in gleicher Weise von Corneille beeinflußt, wie das Beispiel des größten [12]) Schauspielers seiner Zeit erweist: Guillot Gorju, zu dessen Charakteristik H. Lucas in seiner Geschichte des théâtre français [13]) die maßgebende Kritik eines Zeitgenossen herbeizieht; sie nennt ihn rühmend eine „wirkliche Marionette“ — da kennzeichnet sich der Zeitgeschmack! Um diesen ist es uns zu thun, denn nur von ihm wollen wir auf den allgemei-

nen Stil der Darstellung zurückschließen, nicht von dem Beispiel einer einzigen Größe. Ohne Frage war die Plastik das Haupterfordernis, um in der Schule Corneilles zu glänzen, und die Mimik jenes Schauspielers machte ihr alle Ehre im Sinne des damaligen Paris. Als nun Racine später mit seinem „étudiez la cour" dem Willen des Königs diensteifrig nachkam, da gelangte die Mimik vollends zu jener Steifheit, wie sie bereits geschildert wurde.

Strenge geleitet haben die französischen Dichter ihre Schauspieler sicher, wiewohl Grimarest 1705 diesen jede Kenntnis von Prinzipien abspricht. Wir werden später noch hiervon hören — aber hatte man sie wirklich so schnell vergessen? Möglich, daß dieser Mann, ein verfrühter Apostel reiner Natur, einfach nur deshalb so urteilt, weil er überhaupt Prinzipien dort nicht erkennen kann, wo mit emphatischem Vortrag, wie er sagt, unterschiedslos alle Rollen gesprochen werden. Vermuten wir recht, dann wäre sein Tadel nur noch ein Zeugnis mehr für die einseitigen Bemühungen Corneilles und Racines, mit dem sie natürliche Regungen in der Schauspielkunst erstickt hatten. Wie dem auch sei, die Grundsätze, nach denen jene ihre Schauspieler unterrichteten, bildeten die ersten Ansätze zu einer theoretischen Behandlung der neueren Bühnenkunst überhaupt, und kennen wir sie auch nicht im einzelnen, so weisen die durch sie erzielten Resultate darauf hin, daß sie dem antiken Ideal entsprangen. Ohne einen engen Zusammenhang mit der Schauspieltheorie des 18. Jahrhunderts konstruieren zu wollen, sehen wir in Corneille und Racine doch deshalb ihre Vorboten, weil ihre gesammte dichterische Wirksamkeit die Wiedergeburt der modernen Schauspielkunst aus dem Geist der Antike inaugurieren mußte. Als begleitende Zeugin wird die aufkommende Theorie diesen Vorgang erläutern.

Zweites Kapitel.

Dubos und Batteux.

Die moderne Schauspielkunst ist aus der Antike wieder erstanden, wie die dramatische Dichtung der französischen Klassicität beweist. Ihre Theorie aber, deren Entfaltung wir mit dem Übertritt in das 18. Jahrhundert vor unseren Augen entstehen lassen, verlieh eifrig dem Anschluß an die Alten Ausdruck, und in ihrem Studium erkennen wir, daß der Geist der Antike ursprünglich die

gesamte Schauspielkunst durchwehte. Nicht eher wurde seine Spur verwischt, als bis Garrick die Natur Shakespeares der Schauspielkunst zuführte und diese auf den Bühnen aller Nationen heimisch wurde. Zu tilgen freilich war und ist die Macht der Antike nicht, denn wo wir auch nachgraben, die Pfeiler des theoretischen Gebäudes moderner Schauspielkunst gründen alle in ihr. Diesen Nachweis zu führen, wenden wir uns den Theoretikern Dubos und Batteux zu, deren tiefgehender Einfluß auf Deutschland durch die Geschichte der Ästhetik hinlänglich bekannt ist[1]). Es liegt auf der Hand, daß die schauspielerische Theorie der beiden Franzosen so gut wie ihre Erörterungen über andere Gebiete der Kunst bei uns verbreitet wurde, als Lessings Berliner Anhänger Dubos fruchtbar machten und die „fleißigen Deutschen" ihre Arbeit an Batteux „verschwendeten"[2]).

Beide Männer sind in Hinsicht ihrer Theorie des Schauspiels schwer zu verstehen: als Denker einer Periode des Übergangs werden sie nur aus ihrem Zusammenhang mit dem ablebenden Klassicismus und anderseits mit dem neu entstehenden Kunstgeschmack begriffen. Man sieht, es wurde ihnen schwer, sich von der Überlieferung zu trennen; so ehrwürdig, so unantastbar schien das Alte, daß ein direkter Bruch unmöglich war. Wie ein Signal der nahenden Aufklärung klingt ihr Ruf nach Natur, aber die Zeit war noch nicht reif. Wohl sah man ein, daß Schönheit die Natur als Sklavin niederhielt, und ihre Fesseln zu lösen, trieb das ästhetische Empfinden. Zunächst gab man ihr Gleichberechtigung: die „schöne Natur" ward auf den Schild gehoben; der Accent ihres Beiwortes milderte und vermittelte; oft vergaß ihn das gesunde Urteil, und ohne gerade Natur in ihrer Nacktheit anzupreisen, ließ es ihr nur vernünftige Idealisierung als nötige Hülle. Aber wie ein Gewissensbiß sprach es aus der sich oft wiederholenden Umkehr, und die Befangenheit im Klassicismus hieß dem „schön" in jenem Schlagwort abermals das Gewicht anhängen. So erklären wir uns die Widersprüche bei einem und demselben Ästhetiker wie Dubos, so auch alle Reaktionen, welche gegen die Natur immer wiederkehrten und selbst in Deutschland noch über den Sieg der Aufklärung hinaus einige Theoretiker der Schauspielkunst sich in das Netz des Klassicismus fangen ließen. Erst als Lessings schauspielerisches Kunstprinzip: der „idealisierte Naturalismus"*) endgiltig

*) Diese Bezeichnung wird im VII. Kapitel erklärt.

Fuß faßte, war aller Widerstreit beendet. In diesem Gange der Entwicklung stellt sich die Schauspielkunst, was die wichtige Frage der theatralischen Natur betrifft, dem Überblick vom Klassicismus bis zur Neuzeit dar; diese Kenntnis ist vorauszusetzen, ehe wir die wichtigsten Gedanken deutscher Theorieschreibung aus dem Keime herleiten.

Die Alten hatten einen Schatz von Regeln, der eine ganze Kunst enthielt — wir haben ihn verloren! Das ist die Klage der französischen Ästhetik im Nachklassicismus; sie betrifft die Kunst der Deklamation. Man war nicht müßig, man grub dem Schatze nach und fand im Studium besonders des Horaz [3]), des Cicero [4]) und Quintilian [5]), was dem Redner und Schauspieler in gleicher Weise dienlich werden sollte. Die Deklamation als „Beredtsamkeit des Leibes und der Stimme" wurde auf ihre Lehrbarkeit geprüft, und als Ergebnis des Forschens trat die Möglichkeit einer Theorie hervor; sie lag in den Prinzipien, nach denen der griechische Schauspieler agierte oder später der römische Pantomime menschliche Leidenschaften aus der Gebärde sprechen ließ. Dubos verwies auf diese Grundlage in seiner Schrift über die theatralischen Vorstellungen der Alten [6]), und er war es, der in diesem Werk die Theorie der Schauspielkunst, wenn wir von früheren Versuchen minderer Bedeutung absehen, aus der Wiege hob. Die Berücksichtigung der Antike aber wurde auch auf diesem Felde gewissermaßen zur Tendenz erhoben.

Die Werke der beiden Franzosen, für deren inneren Zusammenhang Batteux [7]) selbst zeugt, beweisen die Befruchtung der modernen Schauspieltheorie durch jene der Alten bis in alle Einzelheiten. Es sind, außer der genannten Schrift Dubos', seine „Réflexions critiques sur la poësie et la peinture" [8]); ferner von Batteux: „Les beaux arts réduits à un même principe" [9]), ein Werk, dessen Gedankenbau sich in den „Cours de belles lettres" erst vollendet.

Die Musik erzeugte die Prinzipien der Deklamation: eine Annahme, deren Begründung in jener Schrift über die theatralischen Vorstellungen der Alten ihren Anfang nimmt, von Batteux bis ins einzelne ausgeführt wird und dann in der deutschen Ästhetik zu verfolgen ist. Batteux beklagt es, daß die Deklamation von der Musik losgelöst und daher keine Kunst mehr sei. Ehedem kamen auch ihr Melodie und Harmonie zu, ein bloßer Aufputz der Natur, wie Batteux sagt, der die natürliche Bedeutung der Ge-

bärden nicht veränderte, ihnen vielmehr nur Nachdruck und Annehmlichkeit hinzufügte. Aus dieser Grundanschauung über die Musik erklärt es sich, daß hier unter „Tanzkunst" auch die Wirksamkeit des Redners und Schauspielers begriffen wird. — „Viele werden sich wundern", sagt Gottsched[11]), „wie der Verfasser vom Tanzen auf die Gebärden und Stellungen des Redners kömmt. Allein er hat oben alle Bewegungen des Leibes zur Tanzkunst gerechnet, wie die alten Griechen auch gethan haben. Daher gehöret nun die ganze Wohlredenheit des Leibes zur Tanzkunst so wenig sich die heutigen Tanzmeister darauf legen. Aber die Schauspieler üben sie doch aus und müssen sie sorgfältig lernen"; der Umstand, daß diese auch in Deutschland bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus zugleich Tänzer im eigentlichen Sinne waren, möge hier nicht zu einem Mißverständniß führen: Batteux selbst erteilt Rednern, Schauspielern und Pantomimen ihre Regeln in einer so unterschiedslosen Weise, daß es lediglich dem Gutachten des einzelnen überlassen bleibt, ihre Trennung vorzunehmen. Wenn er z. B. die Darstellung „Malerei auf lebendiger Haut" nennt, so scheint diese Aeußerung dem Tänzer, nicht aber dem Schauspieler zu gelten, und doch empfiehlt er diesem das Studium der Poussin, Le Brun und Le Sueur für die Tragödie.

Durch die Unterordnung der Schauspielkunst unter die Kunst des Tanzes wurde sie mit den anderen Künsten in Verbindung gesetzt. Schon in Dubos' Ästhetik klingt an, was durch Batteux in klarer Gedankenfülle ausgeprägt wird: die Künste alle sind Kinder einer Mutter — die Kinder der Natur! Denn Farbe, Ton, Gebärde, Rede sind die Mittel, durch welche sie wirken, und ihre Regeln wachsen demnach aus dem einen, ewigen Urquell der Natur, welche allein in ihrer Schönheit dem Künstler als ein Vorbild gelten darf, sofern der Endzweck jeder Kunst das Vergnügen ist, ihr Wesen in Vollkommenheit besteht. — Das ist Batteux' Standpunkt in den „Beaux arts", dem wir in besonderer Hinsicht auf die Schauspielkunst noch bei deutschen Theoretikern begegnen werden. Die Art der vergleichenden Beurteilung aller Künste, welche jener Anschauung entsprang, wurde Gesetz und hob die Schauspielkunst in eine höhere Sphäre ästhetischer Würdigung, da schon Batteux zur Erklärung für ihre Theorie Musik und Malerei herbeizog und sie in engster Verbindung mit der Redekunst behandelte.

Bereits die Antike hatte die Wirkung der Künste durch

natürliche und willkürliche Zeichen geschieden; die Theorie der Deklamation setzte entsprechend die Trennung von natürlichen und künstlichen Gebärden ein. Das psychologische Moment, welches hierzu anleitete, tritt schon deutlich in den „Cours de belles lettres" des Batteux hervor, wo der Verfasser zum Unterschied von der nur andeutenden, natürlichen Gebärde den Ausdruck „passioniert" für die künstliche einsetzt, um somit darzulegen, daß es ihre Aufgabe ist, die Leidenschaften der Seele zu malen. Die spätere Theorie konnte nicht genug Ausdrücke finden, um mit ihnen noch feinere Spaltungen faßlich zu machen, indem sie jede seelische Regung einer Kategorie von Gebärden zuteilte, wie dies abschließend namentlich J. J. Engels „Mimik" [12a]) beweist; wir finden in ihr ein spitzfindiges System der Gebärdensprache, welches sich auf jener einfachen Grundlage erhebt. Wo zuerst in der Behandlung dieser Materie auch die moderne Psychologie fördernd hinzutrat, wagen wir nicht zu entscheiden, da ihr Einfluß wohl schon früher bemerkbar ist, doch erst in Engels Carteſius-Studien direkten Beweis findet [12b]). Jene ungekünstelte Scheidung aber, welche schon die Antike bot, blieb einzig und allein von Wert; sie erhielt auch in der Theorie der modernen Schauspielkunst durch Lessing ihren klassischen Ausdruck.

Unter den einzelnen Gedankenzügen von größerer Wichtigkeit finden wir in Batteux' Lehre der Deklamation folgende Ansätze: „Wenn die Freude Aufgabe der Darstellung ist, so müssen alle Modulationen, alle Bewegungen davon die lachende Farbe annehmen" — so erklärt der Franzose die „Einheit" der Gebärdensprache, ein Prinzip, an welchem auch die deutsche Theorieschreibung festhielt. Sein Einfluß auf diese läßt noch manche Klärung zu wünschen übrig, wie etwa mit Rücksicht auf Moses Mendelssohn, der gegen Batteux' Lehre in Bausch und Bogen polemisch verfahren sein soll. Man betrachtet sie einfach als Antipoden, was mindestens auf dem Gebiete der Schauspielkunst nicht richtig ist. Franz Muncker [13]) äußert sich als Mendelssohns Biograph: „Im Gegensatz zu Batteux forderte Mendelssohn vom Künstler, daß er sich über die gemeine Natur erhebe, daß er vielmehr alles so darstelle, wie es die Natur dargestellt haben würde, wenn die sinnliche Schönheit ihre einzige und höchste Absicht gewesen wäre." Das ist in der That der ästhetische Standpunkt des Philosophen, von dem aus seine Theorie für die bildende Kunst wie die des Schau-

spielers zu verstehen ist, wenn die Natur in dieser auch einen freieren Spielraum von Mendelssohn erhielt[14]). Batteux aber fordert in den „Cours de belles lettres", die schöne Natur sei nachzuahmen und so darzustellen, wie sie sein kann, wie sie sich denken läßt. Wo liegt ein Widerspruch? In diesen Grundsätzen der allgemeinen Ästhetik gewiß nicht, und was im besonderen unser Interesse an der Schauspielkunst betrifft, so zeigt Mendelssohn, als gründlicher Batteux-Kenner, völlige Übereinstimmung mit seinem Geschmack, wenn er das Gemeine, Gräßliche und Furchtbare in der Mimik verpönt. Dort hören wir das Wort des Franzosen wiedertönen: „Leidenschaften sind nicht knechtisch nachzuahmen, man muß, wenn man die schöne Natur sucht, weitergehen"; die Aufklärung suchte diese zwar nicht mehr im Sinne des Batteux und beschränkte das „Weitergehen" nach dem Prinzip des „idealisierten Naturalismus", aber es ist wohl keine Frage, daß eine solche Forderung geeignet war, ein für allemal die Darstellung roher Natur zu verbannen, wofür uns Mendelssohns feinsinnige Worte über die Kunst des Schauspielers ein beredtes Zeugnis sind.

Weiteren Einfluß übte Batteux mit seiner Lehre von den „Elementen der Rede", welche auch „Schauspielern von Profession" gelten. Es handelt sich um einen vollständigen Parallelismus zwischen der Rede selbst und ihrem Vortrag; der Theoretiker kennt hier wie dort „Figuren", da jeder Satzform gewisse Töne und Gebärden entsprechen. Die Hauptelemente sind Numerus und Rhythmus. Jener ist das Maß, welches Ruhepunkte und Absätze reguliert, Schlußfälle vorbereitet und Intonationen bestimmt: für Rede nämlich und Vortrag, während der Rhythmus das melodische Zusammenwirken der Satzteile und ihres Ausdruckes in Tönen und Gebärden ist.

Dem grüblerischen Geiste der französischen Theorie sind wir jetzt soweit nachgegangen, daß die letzte Konsequenz ihrer systematisierenden Konstruktion für die Darstellung reif wird. Schon Dubos beweist in der Schrift über die theatralischen Vorstellungen der Alten, daß er allen Ernstes glaubte, man könne nach dem Vorbild der Musik die Inflexionen der deklamierenden Stimme durch Noten ausdrücken. Die natürliche Deklamation hat fixe Töne und ein bestimmtes Tempo (marche): das war Dubos' feststehende Ansicht, die wir bei Rémond[15]) und Marmontel[16]) widerlegt finden. Sie war natürlich durch die Antike begründet, worauf wir

hier jedoch nicht näher eingehen. Auch Batteux spricht von einer Komposition der Sprache und körperlichen Beredtsamkeit, ohne etwa an die Oper zu denken. Die deutsche Theorie aber blieb wenigstens dieser Verirrung leerer, verstandesmäßiger Grübelei fern und was sie hinübernahm, bewies mehr den Zweck, einem Vortrag poetischer Diktion durch die Aufstellung einer Theorie straffen Halt zu geben. Diese Art hatte ihr Gutes, denn weder vor noch nach Lessing durfte unsern Schauspielern der Zügel fehlen. Wir Deutschen sind weniger temperamentlos, als unser Ruf besagt, wofür die Bühne nicht als letztes Beweismittel gilt, denn ein hemmendes Gegengewicht zu dem Drang nach Naturalismus war ihr immer nur heilsam; das zeigt ein einziger Blick über ihre Erziehung von Gottsched bis auf Goethe, und Frankreich danken wir die Zuchtrute.

Wir stehen mitten in einer Periode des Überganges, wo gegensätzliche Anschauungen oft so eng zusammentreten, als ob sie Frieden schließen könnten. Man sucht Verschmelzung und setzt nur Widersprüche in die Welt, wenn man wie Dubos verfährt, der seine Abhandlung über die theatralischen Vorstellungen der Alten, gleichzeitig mit den „Réflexions critiques" 1719 herausgab und hier im Gegensatz zu jener Schrift Natur bis zu einem Grade fordert, der schon ihren völligen Sieg erwarten läßt: der Deklamator muß sich selbst rühren, denn nur wahre, innere Empfindung macht Ton und Gebärde überzeugungsvoll. Kalt läßt das erzwungene Wesen des Schauspielers, der nur künstlich rühren, uns weinen machen will, ohne selbst bewegt zu sein:

„Ut ridentibus arrident, ita flentibus adflent
Humani vultus"*)

citiert Dubos und behauptet, daß ein Schauspieler uns über Schwächen des Vortrages hinwegtäusche, wofern nur in seiner Aktion die Stimme der Natur zum Durchbruch komme. Von den Talenten nämlich, welche Herrschaft über den Menschen geben, ist nicht die geistige Erhabenheit und Erleuchtung das mächtigste, vielmehr das Talent, ihn nach Gefallen zu rühren. Diese Rührung aber ruft nur derjenige hervor, der selbst eine gewisse Sensibilität des Herzens besitzt, ein Gedanke, in dem sich englische Psychologie und Ästhetik verraten. Auch H. v. Stein [17a]) verweist auf den Zusammenhang Dubos' mit England, und ein Vergleich der englischen Lehre von Einbildungskraft und Genie [17b]) mit der psychologischen Anschau-

*) Horaz, de arte poëtica, Vers 101, 102.

ung des Franzosen ergiebt, daß er wie die Engländer Wesen und Wirken des Genies ganz von der Seite des Gemütes herleitet. Von dieser Ueberzeugung geht Dubos auch in seiner Ästhetik der Rede- und Schauspielkunst aus, und so fordert der berühmte „Geniestreit" des 18. Jahrhunderts als Erzeugnis der Locke'schen Psychologie in diesem Zusammenhang eine kurze Betrachtung: Es handelte sich lange Zeit um die Frage, ob das Genie des Künstlers in einer starken Ausbildung der unteren Seelenkräfte, also der Empfindungsfähigkeit, oder einer höheren Veranlagung des Geistes zu suchen sei. Dieser Streit nahm in der schauspielerischen Theorie deshalb eine so unvergleichliche Breite an, weil naturgemäß bei dem Menschendarsteller die Frage am tiefsten zu fassen war, worin seine Gewalt über die Herzen beruhe. Wir kennen Dubos' Ansicht und müssen gestehen, daß von ihm schon das Rätsel gelöst wird, wenn er vollends hinzufügt, der Deklamator müsse sich „künstlich" (machinalement) in die Empfindungen seiner Rolle versetzen. Das heißt also: Kopf und Herz thun das ihre, um uns zu rühren; der Verstand arbeitet vor, die Empfindung tritt sodann in ihre Rechte. Je zarter die Sensibilität des Herzens, je leichter seine mechanische Disposition, sich den Leidenschaften hinzugeben, desto tiefer die Wirkung, desto größer das Genie. In der That: eine glänzende Definition, wenn wir Dubos richtig verstanden haben! — Mit philologischer Genauigkeit des Übersetzens ist hier noch nichts ausgerichtet*), man muß den Prozeß nachfühlen können, welcher in dem Innern des Schauspielers vor sich geht, sobald er sich selbst zum natürlichen Kunstprodukt erhebt. Wie weit er von den Empfindungen beherrscht sein dürfe, blieb lange Zeit die Frage, welche auch heute noch nicht erledigt ist, weil ihre positive Lösung, die allgemeine Giltigkeit erstrebt, immer wieder durch die Macht der Individualität zerstört wird. Von vornherein hätte also jeder Streit durch die Erkenntnis verhindert werden können, daß jene Frage nur relativ zu lösen ist. Bei Dubos selbst zeigt sich ein Widerspruch: er wünscht die Rührung bis zu Thränen und in einem späteren Abschnitt über „Illusion" sieht er in jedem Bühnenvorgang nur Kopie. Gerade in diesem Punkte zeigt sich das schwere Ringen des klassicistischen und des aufklärerischen Geschmackes in größter Heftigkeit; die Frage der „sensibilité" wird zur ästhetischen

*) „Réflexions.....", S. 437 ff.

Weltfrage, und auf dem Gebiete der Schauspielkunst bewegt sie sich in jenen gegensätzlichen Anschauungen Dubos' nach Deutschland fort. Sie kam herüber als die Ästhetik der Franzosen eine deutsche wurde; wir erblicken ihren Einfluß schon bei Gottsched, der sich mehr Skrupeln um sie machte, als seine Leidenschaft für „regelmäßige" Stücke die Kritiker seiner dramaturgischen Wirksamkeit es ahnen ließ. Bei Diderot erreichte der Widerstreit den Höhepunkt, um dann von seinem Schüler Lessing[18]) und dessen Jüngern, nicht ohne den Einfluß Englands, im allgemeinen zu Gunsten des Gefühles entschieden zu werden, während der Klassicismus das Vorherrschen des kalten Verstandes als Wahrzeichen seiner einstigen Herrschaft in Frankreich hinterließ.

Auch in den „Réflexions critiques" gewinnt der Klassicismus bei Dubos noch einmal die Oberhand, da der Verfasser sich für den Vortrag der französischen Tragödie bis auf seine Zeit dermaßen erwärmt, daß er den Ernst der vorher besprochenen Naturwahrheit wieder verdächtigt. Nur um das Bild der Zerrissenheit seiner Ästhetik zu vervollständigen, sei darauf hingewiesen, daß Dubos den „style figuré" als denjenigen Vorzug des französischen Theaters ansieht, welcher dieses in der Darstellung des Trauerspiels über alle anderen erhoben habe. Nicht einmal das „Singende" in der Deklamation lehnt er ab, und eine scharfe Polemik wider den Naturalismus Italiens läßt erkennen, daß Dubos eigentlich im Banne des entgegengesetzten Extremes verblieb; seine Theorie für die Darstellung der Tragödie schließt ein Labyrinth von Widersprüchen in sich. Erst im Lustspiel, welches der hauptsächliche Gegenstand unseres nächsten Kapitels ist, sehen wir Dubos die Konsequenz seiner ersten Ansätze zur Proklamation der „reinen Natur" ziehen und dem Schauspieler einen Kanon geben, der in seiner Einfachheit unübertrefflich das Wichtigste bringt, was über diese Materie zu sagen ist.

Wenn man die Summe dessen zieht, was Batteux über Schauspielkunst äußert und besonders seine Ästhetik der bildenden Künste mit in die Wagschale wirft, so begreifen wir, daß H. v. Stein[19]) ihn ohne weiteres noch ein Kind des Klassicismus nennt. Und doch findet sich in seiner schauspielerischen Theorie ein wichtiges Moment, welches ihren Entwicklungsgang bis zur Stufe der Naturforderung zwar verborgener, aber konsequenter als bei Dubos erscheinen läßt: schon das erste Werk „Les beaux arts" verrät, daß Batteux in der Darstellung die natürliche Wirksamkeit der

Seele keineswegs unterschätzte. Die „Cours de belles lettres“ enthalten sodann einen Artikel „Von den Schauspielern“, dessen knappgefaßte Regeln für Gymnasiasten und Privatpersonen einen theoretischen Fortschritt in Hinsicht auf Natur bezeugen: „Deklamation ist die Sprache der Natur, nur so wird das Herz besprochen“*), und ähnliche Worte erweisen die Richtigkeit unserer Beobachtung. Abgesehen aber davon — der weiteste Schritt, den Batteux that, weiter noch als Dubos ihn wagte, das ist die schließliche Lockerung der theoretischen Strenge: „Wir wollen auch zugestehen, wenn man es haben will, daß fast ein jeder sein eigener Lehrmeister in diesem Stücke sein muß und daß alle Anweisungen, zumal die schriftlichen, verlorene Unkosten sind“ — das hat er sich abgerungen, man hört es am Ton. Und wenn er schließlich noch zu der Erkenntnis kommt, daß für die Schattierungen der Töne der „musikalische Kalkül“ nicht mehr ausreiche, so müssen wir sagen, daß Batteux trotz aller Starrheit, welche den „Cours de belles lettres“ noch immer eigen ist, in diesem zweiten Werk der modernen Zeit bedächtig die Hand reicht. Mit einer Gabe an diese schließt er seine Forschungen über die Theorie der Schauspielkunst; sie besteht in einem Prinzip, dessen der neue Geschmack nicht minder als der Klassicismus bedurfte, in dem Hinweis auf das unvergängliche *πρέπον* des Griechen. Für die moderne Schauspielkunst wurde es von Batteux zuerst betont und kehrte seitdem in jeder Theorie als „bienséance“, „decency“ und „Wohlanstand“ wieder, um das Hauptgesetz der tragischen und komischen Aktion zu bleiben. Es ist von größerem Werte, als der Anschein glauben läßt, denn selbst große Schauspieler haben die Regelung der ruhigen und leidenschaftlichen Seelenvorgänge zwar für selbstverständlich erklärt, aber im Spiele durchaus nicht befolgt.

Wenn die Theorie der deutschen Schauspielkunst auch nicht in allen Zügen ihrer Entwicklung der Antike oder dem Boden Frankreichs entwuchs, so ist doch diese Abstammung selbst dort, wo wir sie nur vermuten, zunächst nicht von der Hand zu weisen. Eine ästhetische Anschauung kann derartig zum geistigen Gemeingut werden, daß sie im Kopfe des einzelnen theoretische Regeln hervorruft, welche derselbe als sein Eigentum giebt und doch unbewußt nur reproduciert. Hierfür läßt sich oft der direkte Nachweis nicht er-

*) d. h. auf das Herz gewirkt.

bringen, wo wir das Fortwirken von Gedanken nur spüren, ohne sie auf ihren geistigen Urheber mit Bestimmtheit zurückführen zu können; aber es wäre unrichtig, wollte man bei einer Materie, wie der hier vorliegenden, auf Kombinationen verzichten. Noch manches Stück deutscher Schauspieltheorie wird ohne alle Konstruktion seinem Ursprung nach erklärlich werden, wenn wir erkennen, daß eine Anschauung sich in jener allgemeinen Weise mitgeteilt und vererbt hat.

So klar es ist, daß Dubos und Batteux auf die Praxis keinen Einfluß nahmen, was schon der Charakter ihrer Theorie mehr als der jeder anderen erklärt, so sicher ist es, daß besonders Batteux als grundlegender Methodiker wohl alle Punkte der Theorie berührte, die ihre Behandlung des weiteren nothwendig machten. Und eben darin lag seine wie des Dubos höchste Bedeutung, daß sie jeden Theoretiker der Schauspielkunst Halt zu machen zwangen, um ihnen direkt oder indirekt Beachtung zu schenken und sich klar zu machen, ob er den gleichen oder seinen eigenen Weg verfolgen wollte. Dies ist eine Thatsache, welche hoffen darf, in hellem Licht hervorzutreten, sobald wir auf deutschem Boden die hier angesponnenen Fäden wieder aufnehmen werden.

Drittes Kapitel.

Die reine Natur nach ihrem Ursprung aus der Komödie.

Ohne den Begriff der Entwicklung zu überspannen, sehen wir im Bilde den Enfaltungsgang der „reinen Natur" Deutschland gleich einem Strome durchziehen, dem die Aufklärung das Bett gräbt. Folgen wir ihm zur Quelle, so entdecken wir den zwiefachen Ursprung: im Geiste Shakespeares und Molières. Dieser fesselt uns zunächst, da die Natürlichkeit seiner heiteren Muse früher auf die Schauspielkunst überging, als die Leidenschaft der englischen Tragödie ihre Darstellung zu gleicher Wahrheit hinriß. Während dieses erst geschah, als Garricks siegende Genialität um die Mitte des vorigen Jahrhunderts die altersmorsche Ueberliefe-

rung der plastisch-deklamatorischen Bühnenkunst zum Wanken brachte, empfing das französische Theater fast um hundert Jahre eher die Gabe seines Schauspielers Molière. Viel zu früh, denn welche Kämpfe mußte sie bestehen, um sich aufrecht zu erhalten! Rein quoll die Natur aus den Lebensbildern des Dichters hervor, und wahr wie diese selbst wurde das Spiel, das sie verkörperte. Leicht und ungezwungen sprudelte es über die Bühne, und so sah sich die tragische Muse verlockt, jene Fesseln von sich zu werfen, welche Corneille und Racine ihrer Darstellung anlegten. Doch vergeblich: die Natur, welche der Schauspieler Molière zum Prinzip erhob, drang wohl nach dem Tode ihrer größten Gegner langsam in das Spiel der Tragödie; kaum aber hatte sie Eingang gefunden, so erfolgte die Reaktion. Getrübt durch den nachhaltigen Einfluß des Klassicismus hatte die reine Natur eine mühevolle Entwicklung durchzumachen, und wenn wir sie endlich im Übergang von Diderot zu Lessing die Freiheit erlangen sehen, so zeigt es sich recht klar, wie grundverschieden ihr Weg von dem Siegeslaufe Shakespeare'scher Natur war, denn in Lessings idealisiertem Naturalismus laufen ihre Bahnen zusammen und fordern so zu einem Vergleich ihrer Entstehungsgeschichte heraus. Dieser ergiebt sich von selbst aus der Analyse beider Entwicklungswege, von denen der französische hier den Vorrang hat.

Molière fand in seiner Wirksamkeit als Schauspieler seitens der Historiker wenig Beachtung. Um den Dichter auch in dieser Eigenschaft kennen zu lernen, schauen wir uns nach vollgiltigem Urteil zunächst in seiner Heimat um. H. Lucas berichtet in seiner Geschichte des théâtre français[1]): „Er war Schauspieler vom Scheitel bis zur Sohle, er hielt sich immer im rechten Maß, während die anderen schrieen und gestikulierten, fast wie man es noch auf unserem Boulevard-Theater macht. Molière befreite sich von dem emphatischen Ton und dem Bramabarisieren seiner Rivalen." Diese Kritik ist als eine glaubwürdige Ergänzung des Bildes anzusehen, welches schon Grimareſt[2]) von seinem Zeitgenossen entwirft. Er stellt ihn im Kampfe mit der Prinziplosigkeit des Spieles dar, er hebt seine Einfachheit und Natur hervor und spricht ihm die Kenntnis von Grundsätzen zu, welche ihn veranlaßte, gegen die Kollegen und das „dumme Publikum" aufzutreten, da der Beifall, den es spendete, ihn nicht minder ärgerte als die Manier der Darstellung. Es liegt auf der Hand, daß Molière

auch als Schauspieler der Fackel seines dichterischen Genius auf dem Pfade der Wahrheit folgte, und doch mag es auch an äußerem Einfluß nicht gefehlt haben, der ihn mit dem Herkömmlichen brechen ließ: daß ehedem auch die Komödie in steifer Darstellung hinschlich, setzt die Einwirkung der italienischen und spanischen Schauspielkunst voraus, von welcher Lucas[3]) kurz berichtet. Nicht nur den Spaniern, wie er sagt, vielmehr zunächst den Italienern[4]) danken die Franzosen das „Unzusammenhängende" des Spiels [„le décousu de l'action"]. Darunter ist die Kunst zu verstehen, welche die Darstellung als einen Vorgang des täglichen Lebens erscheinen läßt. Im täglichen Leben nimmt kein Vorgang seinen ruhigen Weg; Unterbrechungen, oft von so minimaler Art, daß wir ihrer kaum gewahr werden, stören den Fluß der Begebenheiten, Gespräche oder Raisonnements der einzelnen Menschen. Wo die größte Feinheit der Dichtung an die Wahrheit noch nicht heranreicht, kann der Schauspieler vollendend einwirken, indem er als fleißiger Beobachter sich das zu eigen macht, was im täglichen Umgang nur natürlich ist. Pausen im Vortrag oder Gebärdenspiel, ein glücklich angebrachtes Schweigen und andere Unregelmäßigkeiten zwanglos eingefügt nehmen der Darstellung das Kunstmäßig-Unnatürliche, ein Erfolg, auf welchen Grimarest nur hindeutet, während eine spätere Schrift von großer Wichtigkeit, Sticottis „Garrick ou les acteurs anglais", den italienischen Ursprung dieser Spielweise*) darthut[5]). Es läßt sich denken, wie hinderlich ihr die französische Regelmäßigkeit, die ängstliche Wahrung des Zusammenhangs in Deklamation und Plastik entgegenstand. Aber infolge des italienisch-spanischen Einflusses gewann der französische Komödiendarsteller an Lebhaftigkeit, so daß auch Molières Spiel davon nicht unberührt blieb. Derartige fremde Vorbilder waren sicherlich geeignet, ihn das Unnatürliche der französischen Darstellungsweise schneller erkennen zu lassen, als das Verständnis des Dichters für die innere Notwendigkeit einer natürlichen Darstellung seiner Komödien es hätte veranlassen können. Ein solches mußte langsam ausreifen, denn immerhin war Molière so sehr Kind seiner Zeit, daß er sich anfangs nicht scheute, als Darsteller des Lustspiels in der Maske[6]) aufzutreten. Molière löste sich aus dem Klassicismus, und seine Entwicklung hatte sicher den Charakter der Befreiung, auf welche obige Kritik des Lucas schon hinwies. Auch als

*) „tempo" von den Italienern genannt.

Tragöde wurde er selbständig und verspottete in seinem „Impromptu de Versailles“ die Darstellungsweise seiner Zeit; er drang im Trauerspiel aber nicht durch, wie Molières deutscher Biograph Lotheissen[7]) schon nachgewiesen hat. Es handelt sich nur noch um die Frage: gefiel er dem Publikum der antikisierenden Tragödie nicht, eben weil er natürlich war, oder fehlte es ihm an der Gabe, ganz so zu spielen, wie seine gute Einsicht ihn lehrte? Lotheissen, der uns berichtet, daß Molière bei allem Streben nach Natur affektiert war, weil es ihm an den rechten Mitteln zum tragischen Schauspieler fehlte, legt zu wenig Gewicht auf diesen Umstand, der schon bei Grimarest als die Ursache erscheint, daß Molière ein schlechter Tragöde war. Dieser nennt ihn affektiert bis zur Unbrauchbarkeit, und Grimarest kann Molière unmöglich deshalb getadelt haben, weil ihm sein eifriges Bemühen, natürlich zu sein, etwa mißfiel — im Gegenteil, er rühmt es stets, wo sich Erfolg zeigte. Grimarest gehört zu den Bewunderern Molières, und wenn er ihn gerade im Vergleich mit Baron als Tragöden herunterdrückt, so ist es gewiß, daß es dem Dichter als tragischem Darsteller an der Natürlichkeit gebrach, welche alles Vorurteil gegen die neue Richtung hätte besiegen müssen. Dies gelang erst dem Schauspieler Baron. Lotheissen hat einige Zeugnisse über Molières Rolle im klassicistischen Drama so verwertet, daß sie bedeutender scheint, als sie wirklich war. Wir nehmen daher erst bei Baron darauf Rücksicht, welche Miene Paris zu Neuerungsversuchen im tragischen Spiel machte.

Molière setzte sich 1658 nach vierjähriger Wanderschaft in Paris fest, und einige Jahre später wurde es ihm durch die Gunst des Königs möglich, daß er seine Reform wenigstens hinsichtlich des Lustspiels in Ruhe durchführte. In seiner Amtsführung als Prinzipal der Pariser Komödie erinnert er uns schon an Conrad Ekhof*): er sorgte für kunstgemäße Verteilung der Rollen, er arbeitete die Stücke sorgsam heraus, um bei dieser Gelegenheit den Kollegen die eigene Natur einzuimpfen.

Wenn es auch schien, als ob Molières Bemühungen keine dauernden Früchte tragen sollten, weil nach seinem Tode der nachdrückliche Einfluß fehlte, welcher eine Reaktion hätte verhindern können, so wurden die Ideen seiner Reform dennoch gerettet: der

*) Schreibweise: Ekhof nach H. Devrient „Joh. Fr. Schönemann und seine Gesellschaft“. („Theatralische Forschungen“, Hamburg, Januar 1895).

nächste Beweis liegt in Grimarests „Traité du récitatif“....[8]), der geschrieben ist „zur Unterstützung der Künstler, die ihre Kunst der Übung und des Nachdenkens für wert erachten“. Er geht völlig aus dem Geiste des Molière hervor — „une espèce de nouveauté“, wie der Verfasser selbst sagt. Nicht allein die Behandlung der Komödie giebt dem jungen Begriff „reine Natur“ eine Zuflucht, der Theoretiker sucht auch das tragische Spiel im Sinne Molières zu reformieren. Wie in der Lebensbeschreibung, welche er diesem widmete, wendet er sich hier gegen das théâtre français, wobei ihn dieselben Gründe leiten, durch welche Molière zum Kampf bewogen wurde: die elenden Sprecher und das geschmacklose Publikum fordern heraus — man sieht die Berührungspunkte! Einzelheiten jedoch werden noch klarer zeigen, wie Grimarest das Studium seines Zeitgenossen fruchtbar zu machen wußte, als er dem „Traité du récitatif“..... eine Musterschrift für die „specielle Theorie“ der Schauspielkunst einverleibte. Diese Bezeichnung möge sie von den Rhetoriken unterscheiden, in welchen Redner und Schauspieler bis dahin nicht getrennt wurden.

Grimarests Standpunkt konnte leicht seinem Urteil Vertrauen werben, denn er ist sich bewußt, daß schließlich nur die Natur den „rechten Ton“ hervorbringe; dennoch hält er es für nötig, sich darüber einmal klar zu werden, was denn eigentlich die Natur fordere: er wendet sich an Schauspieler, die da glauben, sie brauchten nur die Stimme zu erheben, um bewundert zu werden. Die mündlich vorgetragene Theorie zieht er der schriftlichen vor und erkennt dieser nur einen Nutzen für Schauspieler zu, bei denen schon etwas vorauszusetzen ist. Er scheidet seine Abhandlung nach „allgemeinen“ und „besonderen“ Principien — ein Verfahren jedenfalls von maßgebendem Werte. Der Wechsel zwischen abstrakter Theorie und Beispielen scenischer Art, den wir in Grimarests Lehre finden, wurde üblich. J. J. Engel z. B. nennt Grimarest gerade dort[9]), wo er einen Entwurf für die Grundbegriffe des Gebärdenspiels und der Deklamation empfehlen will, ohne an dieser Stelle der späteren Theoretiker Frankreichs zu gedenken.

In dem ersten Teile zeigt der Verfasser des „Traité“ sein Verständnis für die Materie im allgemeinen und die Art, sie dem Publikum faßlich zu machen, eine Gabe, deren Besitz er zugleich in erster Reihe von dem Theoretiker verlangt; er streute eine Saat von Gedanken aus, unter denen viele erst in ferner Zu-

kunst ausreiften: fortgesetzte Übung nämlich, Erziehung, Geschmack und Umgang des Schauspielers forderten immer wieder zur Aufstellung neuer Ratschläge heraus; sie werden in den Details an gelegener Stelle hervortreten, wo vom Rollenstudium u. dergl. ausführlicher die Rede ist. Regeln gab man in Hülle und Fülle, vielfach bis zur Unzweckmäßigkeit, wiewohl mancher treffliche Gedanke Grimarests hätte warnen und das Wachsthum des Unkrauts hindern können, welches bald nach ihm aufwucherte, fortbestand und selbst in Lessings Schauspieltheorie ganz unverkennbar ist.

Als das wichtigste unter den allgemeinen Prinzipien stellt Grimarest die Forderung „lebhaften Empfindens" hin: die Beobachtung der Psychologie bildet den Grundzug seiner Theorie, und die Wechselbeziehung zwischen Seele und Körper ist ihre stillschweigende Voraussetzung. In dieser Art, den Gegenstand zu vertiefen, liegt das vornehmlichste Charakterzeichen der Spezialtheorie der Schauspielkunst im vorigen Jahrhundert. Wenn es sich nun schon bei Grimarest findet, dort aber wie etwas ganz Natürliches und Hergebrachtes behandelt wird, wie ist sein Ursprung zu erklären? Es bedurfte eines Cartesius[10]) nicht, um so, wie es später etwa J. J. Engel thut, die Kenntnis von einem beständigen Austausch der Wirkungen zwischen Seele und Körper für die Theorie der Gebärdensprache nutzbar zu machen; weder ihre Erscheinungen, noch die Modifikation der Stimme sind je anders erklärt worden, so lange es eine Psychologie giebt. Das verwandte Gebiet der Rhethorik liefert den permanenten Beweis bis auf die Entstehungszeit der Schauspieltheorie und über dieselbe hinaus. Auf eine diesbezügliche Beobachtung der Analogie zwischen Rede- und Schauspielkunst führt uns der „Traité du récitatif".... selbst, als die erste Schrift, welche sichtbar die jüngere Theorie der Bühnenkunst aus der älteren des Forums herauslöste. Die letztere gab der Schauspieltheorie Veranlassung, die Psychologie auch ihrerseits zur wissenschaftlichen Grundlage zu machen. Wie lange aber die Lehre der Rhetorik ihren vorbildlichen Einfluß bewahrte, das zeigt uns Dubos' und Batteux' Ästhetik.

Diese beiden Autoren, welche die Theorie der Rhetorik und der Schauspielkunst des 18. Jahrhunderts vor oder neben der ihren nicht beachteten, hätten von ihrem hypergelehrten Standpunkt aus den Schauspieler über die psychologische Basis seiner Kunst gewiß

nicht so leicht aufklären können wie ein Specialtheoretiker. Aus den Schriften eines solchen wurde es ihm begreiflich, daß die Natur der Gebärdensprache eine zweckmäßige Ordnung verliehen habe. Er sah: es giebt eine Theorie, welche die letztere erkennen läßt und ihr entsprechende Grundsätze schafft, auch ohne Autorisation von Seiten der Antike; und jedenfalls war es von unbestreitbarem Wert für den Schauspieler, in der Theorie eine Stütze seiner Kunst zu erblicken: er mußte sich ihrer bewußt werden, den Maßstab fürchten lernen, so frei und ursprünglich seine Kräfte auch immer walten sollen, denn eine Kunst ohne Grundsätze verliert sich ins Ungewisse und hört auf, Kunst zu sein.

Daß die Schauspieltheorie ihre psychologische Vertiefung ursprünglich der antiken Wissenschaft zu danken habe, läßt also der vermittelnde Einfluß der Rhetorik außer Zweifel. Woher nun aber ein stetiger Fortschritt nach dieser Seite? Woher im 18. Jahrhundert die Erzielung weiterer Gesichtspunkte? — Die Geschichte der allgemeinen Ästhetik lehrt den Einfluß der modernen Psychologie; Cartesius wurde nicht minder berücksichtigt als Locke; seine Abhandlung „Ueber die Leidenschaften der Seele" brachte originale Gedanken, welche den Ästhetiker aufforderten, der psychologischen Forschung weiter zu folgen. Die Partien der Cartesianischen Schrift, welche danach geschaffen waren, ihre Einwirkung bis in das Zweiggebiet der theatralischen Ästhetik zu erstrecken, liegen in denjenigen Artikeln, zu deren Berücksichtigung uns die freilich erst viel spätere Mimik J. J. Engels [11]) anregte. Sie lauten [12]): „Über die gegenseitige Wirksamkeit von Seele und Körper", „Wie die Seele sich bildlich vorstellt, aufmerkt und den Körper bewegt", ferner nach einer Erklärung über das Entstehen der Leidenschaften: „Was die äußeren Zeichen dieser Leidenschaften sind" und endlich das besonders wichtige Kapitel „Von den Augen und Gesichtsbewegungen". Dort überall, wie in dem „Tractatus de homine" [13]), wo Cartesius wieder auf die Uebereinstimmung der seelischen und körperlichen Bewegungen eingeht, fand der Ästhetiker des 18. Jahrhunderts ein anregendes Wort. — Die Behauptung, daß nun jeder theoretische Schriftsteller der damaligen Zeit direkt aus diesem tiefen Brunnen schöpfte, wäre unsinnig und aus der Luft gegriffen; es ist nur die Frage, ob wir in ihnen allen Psychologen vermuten dürfen, welche als solche die tiefsten Gedanken in die Welt setzen konnten. Schwerlich! Wenn also einerseits das

Studium der Cartesianischen Philosophie im Einzelfall nicht nachzuweisen ist, anderseits aber die Theoretiker der Rede- und Schauspielkunst auch nicht als originale Denker hinsichtlich ihrer Verwertung der Psychologie erscheinen, wie die Prüfung ihrer Schriften seit dem Ausgang des 17. Jahrhunderts, für die Bühne speziell seit Grimareſt, vollkommen darlegt, welche Erklärung bleibt da noch übrig? — Die Psychologie der Philosophen hatte den Zeitgeist des 18. Jahrhunderts so stark gesättigt, daß sie sich offenbar der gesammten Schriftstellerei mitteilte und ihr klärendes Licht auch in den dunklen Winkel der Bühnenkunst sandte. Die Theorie derselben wurde um so tiefer gefaßt, als ihre Prinziplosigkeit jenem theoretischen Zeitalter übel auffallen mußte. Man konnte sich nicht erklären, wie diese Kunst so lange vernachlässigt wurde, räumte ihr das Recht der anderen Künste ein und ließ ihre Theorie, ihre Ästhetik wie jede andere aus dem Bedürfnis der Aufklärung hervortreten. Dies beweisen die Vorworte verschiedener Autoren, die über das Neue und Unerhörte dieser Materie viel zu sagen wissen.

Um die Skizze der psychologischen Grundlage für unsere Kunst zu vollenden, verweisen wir hier nur kurz auf englische und deutsche Philosophen, welche an passender Stelle gewürdigt werden sollen: es sind vor allen Home und Hume, von denen der erstere mit seinen „Elements of criticism[14])“ die Psychologie dem Studium der Schauspielkunst ausdrücklich zuführte, während Hume in seiner Abhandlung „On the passions“[15]) Cartesius mit einem System von den Äußerungen der Affekte ergänzte. Unter deutschen Philosophen aber wird uns Wolff[16]) besonders interessieren, da er den Wert einer Physiognomik und Mimik wissenschaftlich begründete: das ist um so wichtiger, als die Physiognomik seit dem achten Jahrzehnt des vorigen Jahrhunderts auf die Mimik entschiedenen Einfluß gewann.

Scheinbar bleibt hier unsere Darstellung an der Oberfläche, wo es gilt, die Spezialtheorie der Schauspielkunst in ihrer Gründung vorzuführen. Aber die gewissenhafteste Konsequenz im Analysieren einzelner Schriften dürfte nicht zur Klärung eines Stoffes führen, der noch nicht nach den großen und allgemeinen Zügen seiner Entwicklung völlig bekannt ist. So löst der Historiker seine Aufgabe zunächst wohl in höherem Sinne, wenn er die entscheidenden Stellen im Werden der Theorie aufsucht und Ideen, welche

ihre Geschichte haben, vom Augenblick des Auftretens bis zu ihrem Verschwinden nachgeht. Sondererscheinungen finden trotzdem ihre Rechnung und fügen sich ihrem innersten Gehalte nach desto klarer in das Ganze, weil durch die an richtiger Stelle gebotene Analyse der Fortschritt, der sich in ihnen darstellt, viel deutlicher bemerkbar wird. Aus dieser Anschauung erklärt sich hier zunächst die Behandlung Grimarests: die Hauptsache ist die Feststellung der Thatsache, daß er in seiner Theorie schon den Beweis eines reifen Verständnisses für die Bedeutung der Psychologie lieferte: dieser liegt in der Forderung des gleichen Ausdruckes der Leidenschaften in der Komödie wie in der Tragödie. Das war neu Corneille und Racine gegenüber, das hieß die Tragödie menschlicher nehmen als der Klassicismus es bislang zugelassen. Hiermit war die Brücke vom Lust- zum Trauerspiel geschlagen, über welche hinweg die Natur in die Tragödie gelangen konnte. Soweit, als es theoretische Reflexion nur zuläßt, sucht Grimarest den natürlichen Ton der Affekte zu bestimmen und mit Beispielen zu belegen. In der „Komödie", welche er wie die späteren Theoretiker nach dem „feinen" und „niedrigen" Genre scheidet, wird für jenes der völlig natürliche Ton (purement naturel) gewünscht und darauf hingewiesen, daß man die seelischen Bewegungen hier ganz besonders beobachte. In das Detail der Gebärdensprache geht er nicht ein: ihre Variierung sei nicht so bestimmbar wie die der Töne; die Macht der Natur scheint ihm hier begrifflich unbezwingbar. Nur über die angenehme Art, die Bewegungen darzubieten, lasse sich sprechen, und so erstreckt sich hier seine Lehre lediglich auf das Allgemeinste, indem er statt der Plastik, die bisher das Ziel war, nichts als Veredlung anstrebt. Die Grenze, welche Grimarest somit der theoretischen Forschung steckt, zeigt ein Verständnis für diese Materie von weitaus höherer Art als mancher jüngere Theoretiker es bekundete, denn die überspannte Theorie der „portebras" *), welche Lessing später verpönt, ohne selbst seine Gedanken im „Schauspieler" **) ihrem Schraubstock entwinden zu können, ist nur als ein Auswuchs der Schauspieltheorie zu bezeichnen. Am bedeutendsten aber zeigt sich die Freiheit des theoretischen Standpunktes,

*) Hängt zusammen mit der schon im Altertum unter dem Namen der Chironomie bekannten Lehre von der ausdrucksvollen Bewegung der Arme und Hände.

**) Über die mutmaßliche Entstehungszeit dieser Schrift siehe Kap. VIII.

welche Grimareſt in einem Abſchnitt über die „Mienenſprache“ einnimmt, wo er die Frage behandelt, ob der Schauſpieler ganz unter dem Affekt ſtehen dürfe oder nicht. Er billigt es, ohne dieſen Grad der Senſibilität ausdrücklich zu fordern: „Wer es kann, wird reüſſieren“: — wiederum das Vernünftigſte, was über den Punkt zu ſagen war; eigentlich that er damit ſchon die Zweckloſigkeit der ſpäteren Forſchung über die „sensibilité“ dar, welche mit fruchtloſem Hin- und Hererwägen aufgeſchwellt wurde.

In engſte Beziehung zu der Empfindſamkeits- und Genie-Frage trat auf dem Gebiete der Schauſpielkunſt eine andere, deren Natur die Äſthetiker des Nachklaſſicismus nicht minder in Streit verſetzte, die Frage nämlich: hat jedes Volk ſeinen eigenen Geſchmack, oder giebt es einen Normalgeſchmack der ganzen Welt? — Es handelte ſich in dieſer Zwieſpältigkeit der Anſchauungen hauptſächlich um die Darſtellung der Leidenſchaften, wenigſtens in der Tragödie, und für dieſe kannte man natürlich zunächſt nur den einzigen Geſchmack des Klaſſicismus. Dieſe Einſeitigkeit behielt ihre unangefochtene Geltung, bis Diderots Kritik[17]) der ſchon genannten Schrift: „Garrick ou les acteurs anglais“[17a]) (1770) ſie als unhaltbar erwies, um für die Tragödie ebenſo verſchiedene Geſchmacksrichtungen des Spieles als notwendig aufzuweiſen, wie ſolche ein halbes Jahrhundert früher durch Dubos[18]) auf dem Gebiete der Komödie ſich ſchon heraus geſtellt hatten. Es iſt gewiß, daß dieſe Überflügelung der Tragödie das Luſtſpiel Molières zur Vorausſetzung hat, denn die ſchablonenhafte Burleske hätte die Erkenntnis vielſeitiger Geſchmacksrichtung nie gezeitigt, ebenſo wie ſchließlich ein Hinweis auf Shakeſpeare nötig war, um zu zeigen, daß es nicht nur einen Geſchmack der tragiſchen Darſtellung gebe. Aus der echten Natur Molièriſcher Komödien heraus konnte allein die Anſchauung erwachſen, daß ihre Darſtellung die Welt eben ſo bunt ſpiegeln müſſe, wie dieſe ſelbſt mit ewig wechſelnden Erſcheinungen ihr innerſtes Weſen bloßſtellt. Die Erkenntnis eines Dubos, jeder einzelne Charakter werde noch durch Einfluß nationaler Eigentümlichkeiten modificiert, war nur ein Schritt weiter vom Beſonderen zum Allgemeinen. Die Individualitäten des Geizigen, des Miſanthropen und des Tartüffe ſtanden feſt im Spiel wie in der Dichtung, nun aber hieß es, daß jedes Land ſeine eigene Weiſe haben müſſe, den Vortrag zu geſtalten und man könne nicht ſagen, dieſe oder jene Art ſei

die beste.*) Derjenige Schauspieler thut nach Dubos seine Schuldigkeit, der seine Nationalität deutlich erkennen läßt; daher ist er genötigt, ihre Eigentümlichkeiten im ganzen Auftreten (geste et maintien) nachahmend darzustellen. Die Theorie wünscht zu diesem Zweck rege Beobachtung der täglichen Umgangsformen und des öffentlichen Lebens, und überall soll der Schauspieler seinen Landsleuten sich anschmiegen. Die Eigenart des Volkes, sagt Dubos, wird die Tonschattirungen, Schärfe und Anzahl der Accente, die Abstufungen in Kälte und Hitze der Gestikulation bestimmen. Wenn er endlich dem Schauspieler rät, auch für den Ausdruck der Leidenschaften sich gänzlich auf das Studium des nationalen Naturells zu werfen, so scheint es unerklärlich, daß Dubos nicht den letzten Schritt gethan, um endlich alle Fesseln zu sprengen, welche ihn in seiner Anschauung von der Tragödie am Klassicismus festhielten. Fast war es doch schon geschehen, als er so nah am Ziel noch einmal abbrach: hier steht er wie blind vor dem eigenen Wegweiser, dem

*) Dubos giebt an dieser Stelle ein sehr interessantes Urteil ab, welches noch für die heutige Bewunderung der comédie française von Wichtigkeit ist. Es beweist nämlich, daß die Sympathie für das französische Lustspiel nicht in einer höheren Kunst der Darstellung, sondern in einem Umstand begründet ist, der folgendermaßen erklärt wird: „Wenn Schauspieler eines Landes Fremden mehr gefallen als diejenigen anderer Länder, so findet dies seine Ursache darin, daß jene sich nach einer Nation bildeten, die von Natur mehr Artigkeit in ihren Manieren und mehr Anmut in ihrer Sprechweise besitzt als andere Völker.“ Man weiß, welches Land der Franzose meint; er ist sich wohl bewußt, daß ein nationaler Charakterzug Frankreichs seiner Komödie den Vorzug giebt. Hieran halten wir fest, damit man sich doch einmal klar darüber werde, was wir eigentlich an den Franzosen bewundern; dies fordert die historisch-kritische Forschung auf dem Gebiete der Schauspielkunst, welche darthut, daß die comédie française schon damals der leichten Natürlichkeit des französischen Naturells und seiner graziösen Schmiegsamkeit ihren Ruhm verdankte, als ihr noch keine Lustspielbühne zu vergleichen war. — Noch heut kann sich die deutsche Komödie in der schauspielerischen Rivalität der Nationen mit einem Worte von Madame de Staël[22]) trösten, welche die degagierte Art des französischen Schauspielers als nationalen Charakterzug hervorhebt und ihm entgegensetzt: „Die Gewohnheit, welche die Deutschen haben, allem Wichtigkeit beizulegen, ist es gerade, was sich am meisten dieser leichten Anmut entgegenstellt.“ So trefflich hat nach ihr niemand wieder die Gründlichkeit des Deutschen erfaßt und in der That — sein Lebens- und Charakterbild ist im Rahmen der Bühne auch schauspielerisch treulich fest gehalten. Als einen Mangel aber kann sich diese Eigenart nur dann fühlbar machen, sobald die deutsche Bühnenkunst im französischen Schauspiel mit französischer Darstellung zu wetteifern hat.

„nationalen Naturell", welches ihn hätte zu der Einsicht führen sollen, daß auch die Tragödie in Hinsicht des Spieles mehrere Geschmacksrichtungen zuläßt, daß seine Polemik wider die italienische Bühne also zu scharf ist.

Außer einigen Bemerkungen über die Burleske bei Grimarest finden sich weder in dessen „Traité du récitatif" noch in Dubos' „Réflexions critiques" besondere Prinzipien für die Darstellung der Komödie. Was Dubos giebt, bildet etwa den Grundriß der gesammten Lustspieltheorie, und Wesentliches kam nur in geringem Maße hinzu. Marmontel spricht sich in der „Encyclopédie française"[19]) über diese Seite schauspielerischer Belehrung in einer Weise aus, welche die allgemeine, auch die deutsche Anschauung repräsentiert. „Wir halten uns bei der „déclamation comique" nicht auf; jedermann weiß, daß sie die treue Nachahmung des Inneren und Äußeren der Personen sein muß, deren Sitten die Komödie nachahmt. Das ganze Talent besteht in der natürlichen Gabe und die ganze Übung im Weltschliff (l'usage du monde)." Das ist gewiß eben so unrichtig, wie es unbegreiflich erscheint, wenn ernste Denker das Lustspiel als ein „untergeordnetes Genre" betrachteten, um demgemäß seine Praxis keiner Kritik zu würdigen. „Le talent de l'acteur comique est à la portée du grand nombre, celui de l'acteur tragique plus délicat", heißt es einmal in der Schrift „Garrick ou les acteurs anglais" mit demselben Irrtum, welcher in der Ansicht liegt, daß dichterische Veranlagung häufiger nach der Seite des Komischen als nach der des Tragischen hinneige. Ein Blick auf die dramatische Litteratur beweist das Gegenteil, und ebenso wie die Erfahrung lehrt, daß jeder Knabe, der etwas vom Poeten in sich fühlt, zuerst der tragischen Muse den Tribut zollt, so wird auch jeder, der zur Bühne geht, den Kothurn dem Soccus vorziehen. Das Trauerspiel erfreute sich immer einer größeren Anzahl von Kunstjüngern, und die Darstellung des täglichen Lebens ist nicht so leicht, wie eine treffliche Wiedergabe desselben zu beweisen scheint, auch dann nicht, wenn man „sich selbst spielt". Brachte nun Sticottis Schrift die citierte Anschauung hervor, so mochte sie als subjektiv-englisch berechtigt sein, da der Engländer bekanntlich der geborene Komiker ist. Falsch aber war es, den Überfluß an komischen Talenten als allgemein zu betrachten, und bedauerlich, daß man die Kunst des Lustspieldarstellers unterschätzte, bedauerlich, weil die Praxis der

Komödie nach der schauspielerischen Seite hin dadurch zu sehr im Dunklen blieb. Die Historien [20]) berichten nur verschwindend Geringes über die Entwicklung der „comédie française“*) im Verhältnis zur Tragödie hinsichtlich der Schauspielkunst; während die tragischen Hauptrollen in wertvoller Analyse nach dem Muster schauspielerischer Größen entwickelt werden, finden die Charakterfiguren eines Molière nur unbedeutende Erläuterungen. In England und Deutschland macht sich dieselbe Vernachlässigung der Schauspielkritik für die Komödie bemerkbar, aber in beiden Nationen finden sich natürliche Gründe. Das Studium der englischen Theaterhistorien [21]) ergiebt die auffallende Thatsache, daß überhaupt die Lustspiele Shakespeares im 18. Jahrhundert so gut wie ignoriert wurden, während die Burleske in Blüte stand und die redenden Ahnen der heut zu stummen „Excentrics“ degenerierten Possenreißer sogar ihre kritische Würdigung erfuhren. Dagegen trat auch, abgesehen von Shakespeare, die Darstellung der besseren Komödie in England überhaupt zurück. Was nun gar Deutschland betrifft, so gab es bis auf Lessing eigentlich weder für das Trauerspiel noch für das Lustspiel eine Kritik der schauspielerischen Leistungen, und wenn sich zur Feststellung der Darstellungsweise für die Tragödie auch hinreichendes Material finden wird, so bleibt die schauspielerische Praxis in den Komödien Gellerts zumal und den deutschen Uebersetzungen Holbergs oder der Franzosen fast unklar, da es an positiven Zeugnissen, welche uns über unsicheres Kombinieren hinauskommen ließen, so gut wie ganz fehlt.

Viertes Kapitel.

Das théâtre français und seine Theoretiker in der ersten Hälfte des XVIII. Jahrhunderts.

Die Alten hatten einen Schatz von Regeln, der eine ganze Kunst enthielt — wir haben ihn verloren! Wirklich? Galt diese Klage der französischen Ästhetik nicht einem eingebildeten Verlust? Gewiß verdankte sie ihren Ursprung nur der Absicht, die Grund-

*) Diese Bezeichnung der Pariser Bühne ist hier mit Absicht für die Gattung des Dramas gebraucht.

lage der Antike als recht bedeutungsvoll erscheinen zu lassen, denn nicht erst Dubos und Batteux sahen die Notwendigkeit der Regel ein. — Sie hielten sich fern von jener Reihe der Bühnentheoretiker, die Grimarest eröffnete, und ignorierten sie, während diese von ihnen lernten, was offenbar den Auswüchsen grüblerischer Spitzfindigkeit förderlich war. Schon von Grund aus, wie der „Traité du récitatif“. . . . erwies, zeigte sich die Spezialtheorie der Schauspielkunst mehr auf die reine Natur gerichtet, und ohne Frage hätte sich diese schneller Bahn gebrochen, wäre durch Dubos und Batteux nicht das Gegengewicht des Klassicismus bedeutungsvoll geblieben. Die Hervorhebung dieses nachteiligen Einflusses beider oben als so verdienstvoll geschilderten Männer dient hier zur Charakteristik derjenigen Bühnentheoretiker, welche nach Grimarest folgen und ihre Lehren auf die Leistungen des théâtre français gründen. Praxis und Theorie reichen im weiteren Verlauf des 18. Jahrhunderts einander die Hand, und auch in jener wird nun Molière der leitende Geist, denn Baron, dessen Name den späteren Tragöden Frankreichs voranleuchtet, ist sein Schüler[1]).

Er kam schon als Kind in die Hände des Dichters, und wenn dieser selbst auch als tragischer Schauspieler keinen Erfolg hatte, so leidet darum die Annahme keinen Zweifel, daß Baron die natürliche Menschenauffassung Molières als Darsteller im Trauerspiel sich zu nutze machte. Die Keime der Natürlichkeit, welche Molière in seinen Schützling legte, sollten freilich erst später an den Tag treten, als in dem großen Schauspieler ein Werdeprozeß vollendet war, bei welchem noch andere Faktoren außer dem Einfluß des Dichters mitspielten. Nicht um eine Biographie Barons zu geben, wird seiner Entwicklung hier eingehende Aufmerksamkeit gezollt, sondern weil sie für die Schauspielkunst im allgemeinen von großer Bedeutung war[2]): 1653 geboren ging er schon als Knabe von zwölf Jahren zur Bühne, gehört also noch ganz in die Zeit der französischen Klassiker. Demzufolge war die Schule Corneilles und Racines die Ursache, daß Baron in seiner Jugendzeit wie die andern Schauspieler taktmäßig sprach (cadencer) und die Verse deklamierte. Die Ausbildung durch Molière wurde einstweilen noch niedergehalten und erst dem alternden Künstler gelang es wie später Ekhof zur Natur sich durchzuringen. Als er 1691 die Bühne verließ, um sie achtundsechszig Jahre alt noch einmal (1720) zu betreten, da verging die Zwischenzeit nicht müßig; der bildungseifrige

Mann studierte die Menschheit, drang in die höchsten Kreise, machte sich einfache und wahre Größe zu eigen und übertrug sie in seine Rollen.

So zeigt sich an Baron das erste Beispiel der Standesemanzipation eines Schauspielers, welche für die Entwicklung der Kunst einen unvergleichlichen Wert hatte. Schließlich war die Welt doch der tüchtigste Lehrmeister, und je mehr sie sich dem strebsamen Schauspieler erschloß, desto natürlicher, desto gewandter wurde er. Baron selbst drang auf feine Bildung der Bühnenkünstler. Aus den âmes moutoniers, wie d'Allainval*) die Schauspieler noch im Anfange des 18. Jahrhunderts nennt, wurden bald reife Geister, Leute, welche in ihrer Kunst vor allem deshalb soviel vor den Deutschen voraus hatten, weil es ihnen an Gelegenheit nicht fehlte, sich gesellschaftlich und wissenschaftlich zu bilden, während der deutsche Komödiant bis über die Mitte des 18. Jahrhunderts hinaus froh war, wenn er sich in die zurückgelassenen Lumpen seines französischen Kollegen hüllen konnte, von dem oft unverschuldeten Mangel an Bildung gänzlich zu schweigen. — Den magistri, welchen wir unter deutschen Schauspielern jener Zeit begegnen, ging es auch nicht besser; sie hatten keine gesellschaftliche Stellung trotz des eifrigen Strebens, ihren Stand und ihre Kunst zu heben.

Baron also war ein durch den geselligen Verkehr mit gebildeten Menschen erzogener Künstler, als er im Todesjahre des Grimareſt am 10. April 1720 mit der Rolle des Cinna den ersten Versuch natürlicher Darstellung in der Tragödie machte. Dieser Abend war für die Entwicklung der Schauspielkunst ein Ereignis, dem kein zweites an die Seite zu stellen ist. Man bedenke nur, welchen Schritt der Tragöde wagte, als er plötzlich mit aller Überlieferung brach! — Alexander, Hannibal, Caesar, Cinna waren bis dahin andere Menschen gewesen, sie gingen und sprachen als Helden, als höhere Wesen. Wer hätte je gedacht, daß sie auch nur Menschen waren? So galt das Unnatürlichste für natürlich, und diese Anschauung war dem französischen Publikum, wie auch dem deutschen bis auf Lessing in einer Weise eingefleischt, daß es auf jeden Schimmer von Wahrheit verzichtete und sich doch rühren ließ aus gewohnheitsmäßiger Illusion. Und nun plötzlich Cinna als ein Mensch wie andere dargestellt mit edlem, einfachem Spiel: wie uninteressant, wie farblos! Baron ließ kalt, bis er an einer Stelle — so sagt die Ueberlieferung — hintereinander bleich und rot

*) Abbé d'Allainval, unter dem Pseudonym Wink (Winck) Schriftsteller.

wurde; da fühlte der Zuschauer, was in ihm vorging und glaubte![3]) Das war die Hauptsache: der Glaube! Die Natur hatte ihn mit überzeugungsmächtiger Wahrheit gefordert, und er allein konnte das Neue, das Unerhörte zum Siege führen. Wenn dieses Spiel die Affekte Cinnas sichtbar machte, so mußte es das rechte sein. Männer von Verstand und Geschmack in Paris wurden zum Nachdenken veranlaßt; andere Rollen wurden geprüft und der Meinung einzelner schloß sich endlich das Publikum an. Die Verblendung wich, wenn auch nur langsam, Baron wurde der Schöpfer der Naturepoche in der Schauspielkunst Frankreichs, und bald folgten ihm Apostel der Wahrheit in der Praxis wie in der Theorie. Diese lernte eifrig von ihm, wie die Schriften der Riccoboni[4]), Rémond[5]), Dorat[6]), d'Hannetaire[7]) beweisen. „Corneille und Racine bleiben uns, Baron und die Lecouvreur (Le Couvreur) sind nicht mehr", sagt die Encyclopédie française[8]), „ihre Lehren waren so zu sagen in die leere Luft geschrieben, ihr Beispiel schwand mit ihnen dahin." „Aber sein Beispiel", heißt es von Baron, „wird unsere Prinzipien gründen", und so lebte er in der Theorie fort. Wir sehen in dieser Thatsache das klarste Zeugnis für den Zusammenhang der französischen Theorieschriften untereinander. Sie vereinigen sich in der Abstraktion von Barons Spiel zu gleichen Lehren, und selbst Marmontel*) spricht in der Encyclopädie, welche auch alles Wissen über Schauspielkunst zusammenfaßte, so von dem Tragöden, als habe er ihn noch gesehen. Auch die deutsche Theorie zehrte indirekt von Barons Kunst, da sie von der französischen lernte, Garrick trat als zweiter Lehrmeister hinzu, und Schröder schloß das Triumvirat, welches die Naturwahrheit in der Praxis der modernen Schauspielkunst fest begründete.

Wenn also die Theorie von Barons Spiel ihre Regeln ableitete, so dürfte ein kurzer Entwurf der Hauptzüge desselben wünschenswert erscheinen. Die Schwierigkeit einer solchen Darstellung beruht auf den Widersprüchen der Kritik. Die transitorische Kunst des Schauspielers duldet es nicht, seinen Leistungen ganz gerecht zu werden, zumal die Recensenten auf Stimmungen des Künstlers nicht Rücksicht nehmen können. Versucht man mit Vorsicht abzuwägen, was für ein Gesammtbild des Künstlers aus der buntscheckigen Kritik seiner Zeit sich ergibt, so tritt Baron

*) Marmontel, der Verfasser des Artikels 'Déclamation' i. d. Encyclopédie française, wurde geboren 1723. Baron starb schon 1729.

als ein Schauspieler hervor, der zum ersten Male die Aufgabe der Menschendarstellung mit tiefem Ernst erfaßt, dem neuen Problem experimentierend nachgeht und nach dem Wahren umhertastet. Nur so erklärt es sich, daß er wie Ekhof später im Übergang von Unnatur zu Natur die ganze Bahn vom Bombast des höchsten Idealismus bis zur Plattheit eines überspannten Naturalismus durchlief. Sobald jener überwunden war, stand natürlich nicht gleich der „wahre" Schauspieler fertig da, sondern wie d'Allainval, sein Zeitgenosse, zu berichten weiß, sprach Baron z. B. noch beständig mit dem Rücken zum Mitspieler in das Publikum. Mit dieser Unnatur wurde erst später aufgeräumt. Aber bezeichnend war es für die Bestrebungen des Tragöden, daß er den bloßen Ausdruck „Deklamieren" haßte und das allgemeinere „Recitieren" für den Vortrag des Schauspielers in Umlauf brachte. Er vereinte Einfachheit mit Noblesse, bewegte sich edel und doch natürlich, seine Rede war psychologisch durchdacht. Daher hebt die Kritik die Anwendung zahlloser Nüancen hervor, fügt aber hinzu, daß sich keine Vernünftelei in ihnen bemerkbar machte, obwohl Baron ein denkender Künstler war, der alle Schönheiten einer Dichtung aufzudecken wußte. Er legte sich alle Rollen bis in die kleinsten Details zurecht und studierte sie mit Rücksicht auf das ganze Stück. Dieses Studium war neu und wurde hinfort zur völligen Ergründung der Charaktere gefordert. Betrat er die Bühne, so überließ er sich freilich der viel besprochenen sensibilité vollkommen: „Die Regel gebietet, die Hände niemals über den Kopf zu erheben, wenn aber der Affekt sie dahin erhebt, so thun die Hände sehr wohl daran, denn die Leidenschaft versteht das besser als die Regel", so lautete seine Ansicht. — Baron war ruhig, ohne kalt zu sein und maßvoll in der höchsten Erregung. Aufsehen erregendes Lärmen, wie es d'Allainval an ihm tadelt, wäre z. B. einer jener Vorwürfe, welche die historische Kritik der Nachwelt bei einem sonst natürlichen Schauspieler als das bloße Zeichen der Indisposition erkennen muß, in welcher der Künstler mit der Stärke des Tones ersetzen wollte, was ihm an überzeugender Färbung zufällig gebrach. Selbst bei den Tüchtigsten wird dieser Wechsel in der Fähigkeit des Ausdruckes oft beobachtet, und nie wurde er treffender bezeichnet, als mit der Frage, die bei dem deutschen Publikum im Ausgange des vorigen Jahrhunderts in Bezug auf einen großen Schauspieler geflügelt war: „Sahen

sie den großen oder den kleinen Fleck?“*). — Anders aber steht es mit dem Vorwurf, daß Baron häufig zu „familiär“ gewesen sei; das lag in der Sucht nach Natürlichkeit, welche leicht in Plattheit ausartet. Hatte seine neue, natürliche Art ihm nur allmählich die verdiente Bewunderung errungen, so mußte die hausbackene Manier naturgemäß den heftigsten Widerspruch hervorrufen; sie war das der klassicistischen Spielweise entgegengesetzte Extrem und somit offenbar die einzige Ursache für ihre rasche Reaktion. Wie hätte sie anders als aus der Opposition gegen Barons Übertreibung heraus entstehen können, nachdem man einmal eingesehen, daß der Bombast der Darstellung in Rollen Corneilles und Racines zwar aus ihrer Anlage erklärlich, aber nicht nötig gewesen war?

Wiewohl also Baron vielfach über das Ziel hinausschoß, wurde der Eindruck seiner Spielweise, welche zwischen beiden Extremen die Mitte hielt, doch nicht verwischt, da sie in der Praxis Schule machte und da die Theorie sie gesetzlich fixierte. „Dies Wunder“, sagt die Encyclopädie von Barons Kunst, „ließ alles Vorhergehende vergessen und wurde das Modell von allem, was folgen sollte.“ Wenn ihm der erste Unterricht in der Wahrheit zugesprochen wurde, so betrifft diese Anerkennung in erster Reihe die Ausbildung der Adrienne Lecouvreur**)[9]), welche als seine Partnerin dieselbe Entwicklung durchmachte wie ihr Meister und darin sogar über ihn hinausging, daß sie die Teilnahme am Spiel des Gegenspielers — damals noch etwas Neues — auf dem théâtre français einführte. Sie war das Vorbild der späteren Tragödinnen Frankreichs. Neben beiden stand Armand***)[10]), von Dorat später der Nestor des französischen Theaters genannt; er förderte die natürliche Darstellung im Lustspiel. Als nun noch in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts die Reaktion eintrat, konnte sie das Aufblühen der reinen Natur nicht mehr unterdrücken, aber so leicht sie von Dorat oder gar Marmontel[11]) genommen wird, hat sie doch Spuren hinterlassen, welche sich uns in der Encyclopädie, in deren endlicher Fixierung der französischen Schauspieltheorie, noch begegnen werden.

*) Friedr. Ferd. Fleck: 1757, geb. Breslau, seit 1786 Berlin, Nationaltheater, † 1801.

**) Geburtsjahr ungewiß zwischen 1690/95. Paris th. fr. 1717—30.

***) geb. 1699 Paris, † 1765.

Einen nicht unwesentlichen Schutz aber fand die reine Natur durch den Einfluß Italiens im 18. Jahrhundert. Er knüpft sich an den Namen der Familie Riccoboni, welche praktisch und theoretisch zugleich die Schauspielkunst förderte[12]). Ludovico, 1677 zu Modena geboren, kam 1716 mit Weib und Kind nach Paris, wohin er sich aus einem Schiffbruch seines Lebens rettete. Als gebildeter Mensch — er war Haushofmeister beim Herzog von Parma gewesen — hatte er in Norditalien, besonders Venedig, versucht, dem Niedergang der Bühne vorzubeugen; aber vergeblich, denn die Burleske begann damals schon ihre schädliche Herrschaft: sie verdarb, im Übermaß gespielt, den guten Geschmack. Die Klagen Riccobonis sind dieselben wie später diejenigen Gottscheds und Sonnenfels'*). Aus ihnen erkennen wir die Wurzel des Übels, welches Dicht- und Schauspielkunst bedrohend mit der Verdrängung der eben erst in Italien eingebürgerten Dramen des Corneille und Racine anhob. Arlechino triumphierte über die ernste Muse und wußte sich unter vielen Namen, in den verschiedensten Gewandungen überall einzuschleichen, so daß er die Schauspielkunst in ihrer Entwicklung aufhielt. Aber Feinde erwuchsen ihm, und der erste von Bedeutung unter ihnen war Riccoboni der ältere. Als er 1716 Principal der „Comédies ordinaires de S. A. S. Monseigneur le Duc d'Orléans, Régent" zu Paris wurde, entrann er dem Unglück, in welches ihn daheim die edelsten Reformbemühungen gestürzt hatten. Schnell war auch in Frankreich das Signal zum Reformkrieg gegen die Posse gegeben. Seine Bewegungen werden uns auch interessieren und zwar besonders, sobald er später auf den deutschen Schauplatz hinüberspielt, wo wir ihn bis zur Gründung des Wiener Burgtheaters (8. April 1776) verfolgen.

Ehe sich Riccoboni als Reformator und Theoretiker vernehmen ließ, erwarb er sich ein praktisches Verdienst: seinen Bemühungen dankte es die französische Bühne, daß die niedere Posse der ernsten Schauspielkunst keinen Abbruch that. Die glänzende Erhebung der letzteren ist die einzige Erklärung für die Machtlosigkeit, die das Schicksal der Burleske in Frankreich wenigstens im Vergleich zu anderen Ländern war. Der italienische Naturalismus, über welchen Dubos so hart aburteilte, wurde aber ein Hauptfaktor in der

*) Reformator der Bühne in Oesterreich unter Joseph II., geb. 1732 Nikolsburg, †1817 Wien.

Entwicklung der Tragödie, denn er zersetzte die schädlichen Einflüsse des entgegengesetzten Extrems; ohne sich an seine Stelle zu setzen, stützte und förderte er somit die reine Natur. Was war alles von den Italienern zu lernen! Mochte später auch Ludovico[13]), voll von den Eindrücken der englischen Schauspielkunst, über seine Landsleute sagen, daß die nackte Natur kalt lasse, so waren sie doch „Menschen" auf der Bühne: wahr in jedem Affekt, oft zu wahr; und trefflich fruchtete es, daß einmal zu Paris die Gegensätze der Darstellung aufeinander prallten, wenn im théâtre français Alexander und Cäsar ihre Leidenschaften nach den Gesetzen der bienséance, im Hôtel de Bourgogne aber mit der Ungeniertheit reiner Naturmenschen ausdrückten[14]). So war denn, ehe Barons gemäßigte Darstellung die herrschende wurde, auf der einen Seite zu viel, auf der anderen zu wenig „Kunst"; aber fragen wir, wer der genialere Schauspieler war, so gebührt dem Italiener ohne Zweifel der Vorrang. „Sie wissen verschiedene Charaktere darzustellen, sind wandlungsfähig, während in anderen Nationen größere Truppen gebraucht werden und jeder Schauspieler sein eng begrenztes Fach hat"[15]), sagt Riccoboni wiederum mit Stolz von seinen Landsleuten, und diese Vorzüge wurden gewiß schon von den Zeitgenossen anerkannt, denn das théâtre français trat mit der italienischen Bühne in enge Beziehungen; verschmähte es doch nicht einmal die Clairon[16]) auf dieser vor das Pariser Publikum hinzutreten, während Riccoboni in seinem Sohn Francesco einen italienisch-französischen Schauspieler erzog.

Gottscheds „Büchersaal"[18]) berichtet 1745, daß Ludovico etliche Jahre früher die Aufsicht über die Truppe des Herzogs aufgegeben habe, und fährt wörtlich fort: „Er lebt also seit der Zeit, als ein Gelehrter, und wendet seine Musse dazu an, wozu die wenigsten von seiner ehemaligen Profeßion geschickt sind: nämlich zur Untersuchung und Erklärung der wahren Regeln der Schaubühne, wovon fast alle seine Schriften handeln." Diese Schriften zeigen einen Fachmann von seltener Erfahrung; er ist der berufene Richter über alles, was die Bühne angeht, ob er nun über dramatische Dichtkunst und ihre Wirkung oder von Redekunst im allgemeinen und speciell über den Vortrag wie die Aktion des Schauspielers spricht. Auf die Kunst des letzteren ist es besonders zu beziehen, wenn Riccobini als der Berufensten einer gepriesen wird, der im Stande gewesen, sowohl die „Quellen des Verderbens, als

die Gegenmittel derselben anzuzeigen“[18a]). Diese fanden sich in seiner theoretischen Wirksamkeit selbst, sofern sie als der Niederschlag einer fünfundvierzigjährigen Theaterpraxis alles bot, was der modernen Schauspielkunst zur kräftigenden Erziehung diente.

Die erste theoretische Schrift, mit welcher Riccoboni hervortrat, war ein didaktisches Gedicht aus dem Jahre 1728 „Del' arte rappresentativa“, wo der vierte Gesang in melodischen Terzinen der italienischen Sprache den angehenden Schauspieler kurz auf die wichtigsten Erfordernisse seines Berufes hinweist. In dieser mit dem trockenen Inhalt seltsam kontrastierenden Form empfiehlt der Verfasser zwar das Studium der Natur, fügt aber hinzu, daß die tragische Darstellung groß und edel sein müsse; so betritt der Theoretiker Riccoboni von vornherein den rechten Mittelweg. Er verweist auf den römischen Pantomimen als das beste Vorbild natürlichen Spieles, denn ein solcher habe anscheinend über verschiedene Seelen verfügt, so bedeutend war seine Vielseitigkeit. Es ist für den Italiener bezeichnend, daß er diese hervorhebt statt der schönen Formen und der Regelmäßigkeit antiker Darstellungsweise. — Neu und an dieser Stelle zum ersten Male tritt hier die Spiegelfrage hervor, welche seitdem im Studium des Schauspielers so oft behandelt wurde und noch heute Gegenstand fruchtloser Erörterungen ist: Wird derjenige, dem die Natur fehlt, „künstlich“ vor dem Spiegel den rechten Ausdruck der Gebärden finden? Viel verspricht sich Riccoboni jedenfalls nicht von solchen Versuchen, und späterhin verwirft er sogar die Art des Studiums ganz und gar, weil sie zur Affektation führe, eine Ansicht, welcher man sich in Zukunft auch fast allgemein anschloß. — Im Übrigen bleibt der Verfasser, was Abänderung der Stimme und Ausdruck der Leidenschaften betrifft, ziemlich an der Oberfläche, so daß sein Sohn Francesco die für Anfänger geschriebene, eigene Theorie „L'art du théâtre“ mit Recht jenem Gedicht des Vaters vorzog. Die genannte Schrift wird uns später beschäftigen. Ludovicos Lehrgedicht muß übrigens schon früh verbreitet worden und nach Deutschland gekommen sein, da es in Gottscheds „Büchersaal“[20]) 1748 als etwas ganz Bekanntes angesehen wird. Einen deutschen Abdruck konnten wir allerdings nicht früher ermitteln als in Eschenburgs „Beispielsammlung zur Theorie und Litteratur der schönen Wissenschaften“ (III. Bd. Berlin 1789. S. 87 ff.).

Unter allen Schriften des Ludovico war für die Theorie der

Schauspielkunst die wichtigste eine Abhandlung: „Pensées sur la déclamation“ (Paris 1737)*). Ihre historische Bedeutung liegt in der Eröffnung eines neuen Gesichtspunktes, durch den sie der Schauspielkunst förderlich wurde: sie bricht dem Gedanken des dramatischen Unterrichts Bahn und zwar nicht nach der Weise eines Corneille, Racine oder Molière, welche einfach ihre Werke einzeln einstudierten, sondern auf Grund einer halb theoretisch-halb praktisch-allgemeinen Lehrmethode. Die Prinzipien derselben sollten von Mustern der Praxis hergeleitet werden. Baron und die Lecouvreur sind es, auf deren Spiel Riccoboni seine Naturtheorie gründet; das Entscheidende aber ist die Ansicht: wahrhaft instruktiv könne nur ein Unterricht mit „lebendiger Stimme“ sein. Er giebt die Anregung zu den „écoles de déclamation“; gewiegte Künstler sollen die lebenden Modelle sein, nach denen sich die Anfänger bilden. Diese Idee hatte die weitgehendsten Folgen, welche bedeutend zur Hebung der Schauspielkunst beitrugen. Die Vorbereitung wurde allmählich Sitte, und kannte man früher nicht Anderes, als die Vagabundenromantik, wie Goethe sie noch im „Wilhelm Meister“ schildert, so begann der französische Schauspieler nun schon wirklich zu studieren, und seine Kunst erlangte den bedeutungsvollen Ruf der Erlernbarkeit. Natürlich war das nicht das Werk einer einzelnen Schrift, vielmehr griff hier auch die Praxis fördernd ein: Die genannte Truppe des Herzogs von Orleans versammelte sich schon seit dem Jahre 1716 im Theater L'hôtel de Bourgogne, um künstlerische Diskussionen über die Rollen abzuhalten[23]). Dies geschah vor dem Intendant de Menus (Direktor der Hofbelustigungen), in dessen Person zum ersten Male ein angestellter Regisseur hervortrat. In dieser Weise bildeten die Künstler einander fort, und hervorragende unter ihnen gewannen die Stellung des dramatischen Lehrers, wie d'Hannetaire sie später in seiner Schrift „Observations sur l'état (resp. l'art) du comédien“ (1764) trefflich aus eigener Erfahrung darstellte; aber nicht auf die Ausführungen dieses Mannes, welcher mit dem Theoretiker Cl. J. Dorat in die Reifezeit Diderots gehört, brauchen wir uns zu stützen: hier stellt uns die deutsche Kunstgeschichte schon früher in Conrad Ekhof das

*) D'Hannetaire[22]) behauptet zwar, die Abhandlung erst aufgefunden zu haben; da aber Francesco Riccoboni dieselbe schon in seiner Theorie voraussetzt und Lessing sie bereits 1754 in der „Theatralischen Bibliothek“ aufführt, so dürfte ihre Einreihung hier den rechten Platz finden.

Beispiel eines ernsten Lehrers vor Augen, der ohne Zweifel Anregung zu seiner unterrichtenden Thätigkeit bei dem älteren Riccoboni fand. Die erste „theatralische Akademie" Deutschlands, welche um 1753 zu Schwerin unter Eckhofs Leitung stand, hat ein Sitzungsprotokoll [24]) vom 18. August*) desselben Jahres aufzuweisen, worin es heißt: „des Herrn Ludwigs Riccoboni Gedanken Ueber die Ausrede, die Gebärden, der Wörter-Thon und dem Betrag der Schauspieler übersetzt vorgelesen." Hierzu gesellt sich eine zweite Notiz [25]) vom 15. Juni 1754, welche lautet: „„Die Schauspielkunst" des jüngeren Riccoboni durchgenommen, mit Anmerkungen und Exempeln erläutert und bewiesen." Schon aus diesen Zeugnissen ersieht man, wozu sich die Thätigkeit des dramatischen Lehrers im vorigen Jahrhundert herausbildete; sie interessiert uns hier nur soweit, als der Einfluß beider Riccoboni auf ihre Entwicklung festzustellen ist.

Was nun der jüngere Francesco in seiner von Ekhof benutzten Theorie bietet, unterscheidet sich wesentlich von der seines Vaters. Auf den ersten Einblick hin möchte man einen Rückschritt zum Klassicismus vermuten, aber die genauere Prüfung ergiebt, daß nur die Sucht, auch das Geringfügigste zu erklären, die Kunst wieder der Natur vorzuziehen scheint. Seine Abhandlung „L'art du théâtre" (Paris 1750) will den Weg zeigen, auf welchem man vorerst zum „Mittelmäßigen" gelangt, statt nur Betrachtungen über das Vorzüglichste anzustellen; sie ist pedantisch, ohne unpraktisch zu sein. Lessing [26]) hat aus der Uebersetzung viel gelernt, darum müssen wir hier auf den Inhalt dieser Schrift eingehen, soweit sie einen Fortschritt der Theorie bedeutet. Schon durch die Erklärung des Standpunktes, den der jüngere Riccoboni aller Theorie und Praxis gegenüber einnimmt, gab er der ersteren frischen Nährstoff. Er verhehlt sich keineswegs, daß der Schauspieler in der Leidenschaft leicht alle Regeln vergesse, aber „durch die Gewöhnung an diese werden seine lebhaften Bewegungen noch allezeit den besten Grundsätzen gemäß erscheinen". Aus der gleichen Ansicht gehen Lessings Lehren in der „Hamburgischen Dramaturgie" und im „Schauspieler" hervor. Über die seelischen Bewegungen selbst und ihren Ausdruck hat Francesco Riccoboni ein kurzes, aber entschiedenes Urteil abgegeben, welches Überzeugung gewinnend unter vielen

*) Eigentlich 11. August, siehe Kürschner: Illustrirtes Musik- und Theater-Journal 1876, Nr. 36.

anderen hervorragt. Er bestreitet, daß die naturwahre Darstellung der Affekte bis zu passivem Nachempfinden getrieben werden müsse, denn der Schauspieler, so sagt er, kann weder die schnell aufeinander folgenden Grade des Empfindens ohne Verwirrung durchlaufen, noch von einem Affekt in den anderen überspringen, wenn er nicht Herr seiner selbst ist. Der genaue Anschluß an die Natur wird also abgewiesen, und in wenigen Worten enthüllt Francesco das wunderbare Geheimniß, auf welche Art der Bühnenkünstler im Ausdruck das Rechte trifft, womit er packt und unwiderstehlich hinreißt. In der Rührung z. B. soll er „zwei Finger breit" über das Natürliche gehen; was dieses Maß überschreitet, wird unnatürlich; was darunter steht, ist frostig. Ein Gleichnis[27]) des älteren Riccoboni wird diese im Ausdruck freilich etwas sonderbare Erklärung verständlicher machen: Ebenso wie eine Statue, welche man in einiger Entfernung aufstellen will, mehr als Naturgröße haben muß, damit die Beschauer trotz der Entfernung sie unter dem Gesichtspunkt der rechten Proportion aufnehmen, so verlange die Kunst des Schauspielers ein Aufschwellen der Wahrheit, welches dieselbe in der Entfernung als „reine" Wahrheit erscheinen läßt. Wie der Zusammenhang, dem Riccoboni dieses Bild einwob, klar erweist, dachte er hier weniger an die äußere Erscheinung, als an die ganze Darstellung, den Vortrag nicht ausgeschlossen. Übersehen wir diese kleine Schwäche des Gleichnisses, welches doch eigentlich nicht auch dem Gehör gerecht wird, so trifft es den Kern der Sache und beweist, wie klar und einfach von Francesco das Rechte dargeboten wird. Übrigens fand hiermit die theoretische Forschung in diesem Punkte ihren vorläufigen Abschluß; die Encyclopädie[28]) nämlich beendet sie mit demselben Gleichnis, indem sie nur für die Statue ein Gemälde einsetzt.

Folgen wir dem jüngeren Riccoboni bis in die Einzelheiten seiner Schrift, so geschieht es, weil gerade sie neue Gedanken von großer und allgemeiner Bedeutung enthalten. Er wendet den einzelnen Affekten seine Aufmerksamkeit zu und äußert gelegentlich über das Trauerspiel, daß auch in ihm dem Darsteller ein heiteres Aussehen*) erlaubt sei; das Lustspiel aber erfährt eine gewaltige Erhebung in dem Zugeständnis: alle Leidenschaften, alle Stellungen „schicken" sich auch in ihm, und die Empfindung kann auch hier auf's Höchste getrieben werden. In beiden Lehren — welch' eine

*) „Ansehen" bei Lessing.

neue Auffassung von Tragödie und Komödie! So schroff war Grimarest dem Klassicismus doch nicht begegnet, als er beide dramatischen Gattungen im Spiel zu nähern suchte. Entweihung hätte es am Anfang des 18. Jahrhunderts geheißen, in das Trauerspiel die Miene des Lustspiels zu tragen, und wer hätte anderseits das Lustspiel eines Ausdrucks der echten Trauer gewürdigt? Francesco Riccoboni hat hier Betrachtungen angestellt, welche noch heute fordern, daß man über sie ernst nachdenke, denn selbstverständlich ist es leider noch immer nicht, daß auch die tragischen Affekte im Lustspiel wahren Ausdruck erhalten müssen. Der Darsteller fördert die Wirkung desselben gewiß nicht, wenn er jene nur flach aufträgt, statt das Unglück so zu empfinden und empfinden zu lassen wie im Leben, wenn in sonnenhelle Tage der Freude ein Schauer trüber Erfahrung fällt. Das Weinen in der Komödie reißt uns oft aus aller Illusion; es ist nicht täuschend, es verrät den Schauspieler, der uns den guten Ausgang ahnen läßt, als läge hierin das Charakteristische des Lustspiels, statt in dem Ende, den ihm der Dichter giebt. Sache der Regie ist es, darauf zu achten, daß man der Darstellung nicht anmerke, sie diene im Ausdruck einer von beiden dramatischen Gattungen.

Manches treffliche Wort bietet die Schrift „L'art du théâtre" über das „stumme Spiel" einzelner und mehrerer Darsteller, das im zweiten Falle als „le jeu de théâtre" (Theaterspiel) technisch bezeichnet wird, über die Ausgleichung der gesammten Aktion, sowie über die kleinsten und feinsten Züge, welche dem Spiel den Stempel der Wahrheit aufdrücken. Diesen Beobachtungen wenden wir uns füglicher dort zu, wo sie in der Theorie ihren Abschluß fanden, also bei Lessing. Nur eine Lehre findet sich unter der Detailarbeit des jüngeren Riccoboni, die noch besprochen werden muß, ehe wir den Boden Frankreichs verlassen, denn sie betrifft einen Punkt, worin sich Deutschland hauptsächlich von seiner Lehrmeisterin scheidet: in der Darstellung nämlich des Edlen und Majestätischen. Was Francesco Riccoboni und ähnlich denkende Theoretiker in Frankreich hierüber sagen, trug dort wenig Frucht; denn mochte der tragische Held auch natürlich sprechen gelernt haben, er blieb im antikisierenden Drama Frankreichs der Poseur. Worte, welche auch hier Natur predigten, verhallten ungehört, und soll auch nicht behauptet werden, daß der französische Tragöde natürliche Ungezwungenheit der Bewegung nie er-

lernt habe, so blieb ihm das doch fremd, was Riccoboni, der jüngere den Höhepunkt des Edlen nennt: dieser ist erst erreicht, wenn die Aufmerksamkeit des Zuschauers auf die Gestalt des Schauspielers fortfällt und die Seele desselben allein zu wirken scheint. Wie aber geschieht das? Nur dadurch, daß die edle Haltung des Darstellers eine völlig unbewußte zu sein scheint, daß kein Faltenwurf, keine Lage des Armes das Schöne beabsichtigt. So kommt jene Wirkung des Edlen zu Stande, welche Francesco Riccoboni eine rein seelische nennt. Er erblickt also das Edle in der höchsten Durchgeistigung der Gestalt und Haltung, welche das rein Äußerliche der Teilnahme des Zuschauers entzieht, statt nach dem Sinne des französischen Nationalgeschmacks in der reinen Plastik. Aber solche Stimmen sind vereinzelt; im allgemeinen hielt die Theorie für das antikisierende Drama an der Plastik fest und die Praxis erst recht: der Klassicismus wußte wenigstens nach dieser Seite hin erfolgreich das Zeichen der Unausrottbarkeit seines Geistes zu errichten, der dem Wechsel der Zeiten und ihres Geschmackes trotzte. Das Studium der Bildwerke des Altertums, der Stolz ihrer Haltung, der edle Gestus, die schöne Anordnung des Gewandes, das ist es, was die Encyclopädie dem Tragöden empfiehlt, und dies eben dort, wo die Natur Barons gepriesen, zum Muster aller Zeiten erhoben wird! Jetzt erst wird es ganz klar sein, weshalb der Franzose sich hiervon nicht trennen konnte und kann: seine Klassiker haben ihm diesen Geschmack als ein Vermächtnis für alle Zeiten mitgegeben, und hier an dem Punkte, wo unsere Darstellung von Frankreich herüber nach Deutschland führt, handelt es sich darum, das charakteristische Hauptmerkmal der Trennung beider Nationen festzustellen, welches im allgemeinen darin liegt, daß der Geschmack beider Völker endlich einen verschiedener Begriff von der reinen Natur des Schauspielers herausbildete: sie ist bei uns realistischer gefaßt worden selbst da, wo keine Differenz der dramatischen Dichtungsart vorliegt, sondern lediglich Gestalten in Betracht kommen, wie sie Corneille und Racine geschaffen haben. Nicht den Vortrag also, sondern nur die Gebärdensprache, die körperliche Haltung des Darstellers trifft diese Beobachtung; sogar die Aufklärung läßt später noch das „Malerische" auf der französischen Bühne bestehen. Oft sind die unterschiedlichen Merkmale der Naturauffassung französischer und deutscher Schauspieler nichts als geringe Schattierungen der Art,

wie ein solcher äußerlich in die Erscheinung tritt; aber sie sind doch da und müssen beobachtet werden. Man darf nicht Widerspruch oder Konfusion vermuten, wenn der französische Schauspieler eben so gut wie der deutsche natürlich genannt wird, denn jeder ist es in seinem Sinne, ist es am hartnäckigsten dort, wo er edel und majestätisch sein soll, und hierin folgte der Franzose den Lehren Francesco Riccobonis gewiß nicht; aber Ekhof that es und zwar nicht, indem er sich und seine Schüler, welche das Evangelium künstlerischer Wahrheit in die Bühnenwelt hinaustrugen, an den Buchstaben der Theorie band, sondern herausfühlte und lehrte, was sich an Wahrheitsempfindung hinter starren Regeln barg. Theorie der Schauspielkunst muß ebenso gefühlt wie verstanden werden! Wo man sie so begriff, da zeigte sich ihr Nutzen so klar, wie er in einer Rede Ekhofs an die Mitglieder der Akademie hervortritt. Es war am 15. Juni 1754, als er im Anschluß an die Lektüre der Schrift des jüngeren Riccoboni die Franzosen als Lehrmeister der Deutschen besprach und dann die Sitzung mit den Worten schloß: „Allein dabey haben wir uns sorgfältig bestrebt, ihre Fehler von ihren Schönheiten abzusondern, und uns fest entschlossen, nichts an dieser Kunst von ihnen zu behalten, noch anzunehmen, was mit der Natur nicht übereinstimme, und auf dem Probirsteine der Wahrscheinlichkeit für bewährt befunden werde."

Die beiden Riccoboni übten auf die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst einen unvergleichlich großen Einfluß: Lessing übersetzte nicht nur die Theorie des jüngeren, er kannte auch Ludovicos Werke, wie die „Beiträge zur Historie und Aufnahme des Theaters", und die „Theatralische Bibliothek" beweisen. Aber schon früher fanden beide Männer ihre Würdigung durch Gottsched, der sie in seinem Auszug zu Batteux' „Les beaux arts réduits à un même principe" (Leipzig 1754) unter Lehrern der Rede- und Schauspielkunst aufführt [29]) und zwar im Verein mit Rémond de Ste. Albine, dem Verfasser der Theorie „Le comédien". Diese Schrift ist die letzte, welche in Frankreich für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts in Betracht kommt; mit ihr findet unsere Behandlung der französischen Theorie vor dem Anbruch der Aufklärungsperiode ihren Abschluß.

Rémond de Ste. Albine *) findet mit gutem Grund erst an

*) 1699—1778 Paris. Litterat. Redakteur der „Gazette de France" und des „Mercure". Lustspiele: „Amour au village", „Convention téméraire" 1749. Mitglied der Berliner Akademie.

dieser Stelle seine Würdigung, wiewohl sein „Comédien“ (1747) drei Jahre früher als des jüngeren Riccoboni „L'art du théâtre“ erschien. Diese Schrift nämlich ist nach des Verfassers eigener Angabe[30]) schon mehrere Jahre vor der Veröffentlichung abgefaßt worden; ferner mußte sie bei dem Gegensatze, in den sich der Autor zur Theorie seines Vaters stellt, dieser angereiht werden. Beide Riccoboni wirkten als Schauspieler und Theoretiker für die französische Bühne, Rémond dagegen steht abseits, nicht zur Zunft gehörig, und trägt die Miene des Dubos und Batteux zur Schau. Er weiß nichts von früheren Schriften, er giebt im Vorwort seiner Verwunderung Ausdruck, daß noch niemand vor ihm auf die Idee gekommen sei, über die Gesetze der Schauspielkunst nachzudenken; jedoch gleichen die von ihm verkündeten Gesetze den früher gegebenen recht auffällig auch dort, wo es die Materie nicht fordert. Einen besonderen Charakterzug hat seine Schrift darin, daß sie zuweilen den Gelehrten verrät, der tüftelt ohne zu fühlen, weshalb sie, wie Lessing[31]) sagt, alles in allem eine schöne Metaphysik ist, aus welcher der Schauspieler wohl erfährt, was er thun soll, aber nicht wie er es thun soll. Schon die „Correspondence littéraire“[32]) gab der Theorie des Schauspielers Fr. Riccoboni den Vorzug, während daneben freilich die Autorität des Rémond mit einigen kritischen Wendungen und Windungen gesichert blieb. Jener schrieb mehr vom Standpunkte des Praktikers aus: das ist der Kern der Wahrheit, welcher auch hier nicht unberücksichtigt bleiben darf. Trotz alledem hat Rémond auch einen wesentlichen Anteil an der Entwicklung der Bühnentheorie besonders weil er Gesetze gab, welche das Glück hatten, von Lessing aufgegriffen und verarbeitet zu werden.

„Die Natur muß den Schauspieler entwerfen. Die Kunst muß ihn vollends ausbilden.“ Nach diesen zwei Punkten ist die Schrift Rémonds geordnet: ein Gedanke, in dem sich richtige Empfindung und Logik so glücklich verbinden, daß man freilich urteilen möchte, es sei nicht nötig, Schauspieler zu sein, um eine Theorie der Bühnenkunst zu schreiben. Hier wird der Darsteller also zum Kunstprodukt seiner selbst erhoben und in knapper Form ein Grundsatz ausgesprochen, der für Deutsche so gut wie Franzosen Geltung gewann, allerdings in verschiedenem Grade, da die folgende Epoche der Aufklärung dem Einwirken der „Kunst“ in beiden Ländern eine verschiedene Grenze setzte und ebenso ungleich ihr Verhältnis

zu der „Natur" fixierte. Wenn sie in Frankreich den Sinn der „schönen" Natur auch realistischer färbte, so wurde diese mit unserem „idealisierten Naturalismus" doch eigentlich nicht identisch; oft genug werden freilich beide Begriffe vermischt, wo sich Berührungspunkte zeigen, aber im Grunde gehen sie deshalb auseinander, weil die französische Aufklärung der „Kunst" mehr Rechte ließ, als dies bei uns geschah. —

Rémond selbst gab der Natur doch so viel Raum, daß seine Theorie trotz ihrer metaphysischen Tüftelei die Aufmerksamkeit Deutschlands erregte. Unter den neuen Gesichtspunkten muß vor allen einer hervorgehoben werden, der im Gegensatz zu der Auffassung des jüngeren Riccoboni steht: diese Betrachtung erledigt namentlich die Frage des Gefühlsausdruckes im Lustspiel wenigstens relativ. Vorauszuschicken ist, daß der Verfasser des „Comédien" Passivität in der Wiedergabe der Affekte fordert; der Schauspieler soll sich jenem höchsten Grade der Empfindung hingeben, welche der Franzose mit dem Wort „entrailles" bezeichnet. Wir Deutschen haben keinen einzelnen Ausdruck, der diesem entspräche. Nun aber stellt Rémond die Behauptung auf, der Darsteller des Lustspiels müsse die Affekte zwar vielseitiger, jedoch weniger stark als der Tragöde wiedergeben, weil ihre Skala dort schneller zu durchlaufen sei. Welche Stellung man auch zu diesem Gedanken nehmen mag, dem die Voraussetzung zu Grunde liegt, daß die Komödie nicht so wie das Trauerspiel die Leidenschaften ausprägen, so ist doch nicht zu leugnen, daß er für den Schauspieler die Gefahr mit sich führte, im Lustspiel zu verflachen. Diese Gefahr bleibt nur dort aus, wo beide dramatischen Gattungen einander näher gebracht und menschlich in der Auffassung der Leidenschaften gleich gestellt werden, zumal wenn es sich um den Ausdruck des Unglücks handelt. Mag der Tragiker es auch mit größerer Liebe schildern als der Komiker: die Empfindungen des Herzens müssen mit echter Farbe von beiden gezeichnet und folglich ebenso dargestellt werden; handelt es sich aber nicht um Trauer und Verzweiflung, sondern um andere in beiden Gattungen noch häufiger gemeinsam erscheinende Affekte, so wäre vollends für den Schauspieler der Komödie keine Ursache vorhanden, jene Leidenschaften, welche die von ihm verkörperte Person charakterisieren, weniger prägnant auszudrücken.

Es ist um so wunderbarer, daß Rémond im Lustspiel nicht

auch auf den vollendetsten Ausdruck der Affekte dringt, als er mit seinem Grundsatz „ne riez presque jamais, si vous voulez que je rie“ beweist, wie er in der Hauptsache die nothwendige Natürlichkeit des Darstellers erfaßt hat. Derselbe muß, so verlangt es Rémond, selbst Vergnügen an der komischen Person haben, die er darstellt, um nicht nur als ein „gedungener Mensch“ zu erscheinen. Diese Munterkeit soll aber mehr im Spiel als auf dem Gesichte liegen, das heißt also: der Schauspieler darf subjektiv an der Komik des Stückes nicht teilhaben und seiner eigenen Wirkung sich nicht bewußt zeigen. Demnach wäre es nur folgerichtig gewesen, wenn die Theorie des Lustspiels ein völliges Aufgehen in die Rolle gefordert hätte, als lebe der Darsteller sie wie ein Mensch der Wirklichkeit vollkommen aus.

Rémond bietet in seiner Theorie „Feinheiten“, wie er sich selbst äußert, von denen einzelne doch mehr als künstlerisch wertlose, metaphysische Grübeleien sind. Sie gehen alle im Grunde auf einen Begriff zurück, den man in theoretischem Sinne das „Feuer“ nennt. Was der jüngere Riccoboni und Rémond hierüber sagen, wurde von der späteren Theorieschreibung überzeugungsfreudig aufgegriffen, durchdacht, beleuchtet und weiter verwertet: „Es ist nicht Heftigkeit der Deklamation, heißt es im „Comédien“, „oder Gewaltsamkeit der Bewegungen, sondern die Geschwindigkeit und Lebhaftigkeit, mit der alle Teile, die einen Schauspieler ausmachen, zusammentreffen, um seiner Aktion das Ansehen der Wahrheit zu geben.“ Diese verschiedenen kleinen Züge, deren schnelle Konzentration erforderlich ist, bilden nun jene Feinheiten, wie sie Rémond, hier wohl zumeist auf Grund von Beobachtungen der Praxis, theoretisch fixierte. Baron wirkte nach; das zeigen besonders einzelne Partien über die Gebärde, in welcher ihn Lucas nach Berichten der Clairon den vollkommensten Meister nennt. Es ist unmöglich, die Theorie Rémonds hier bis in diese Einzelheiten zu verfolgen; die Bedeutung seiner Schrift liegt auch weit mehr in den Erklärungen allgemeiner Art; diese stellen in scenischen Erläuterungen und Rollenanalysen einen Fortschritt der Theorie dar. Die „Hamburgische Dramaturgie“ [XVI] verweist besonders auf das Meisterstück Rémonds: die theoretische Darstellung des Orosman in Voltaires „Zaire“, den man im vorigen Jahrhundert so brennend gern spielte, wie in unserer Zeit etwa den Narziß oder Kean. Dort behauptet nun Lessing,

Ekhof habe diese Rolle nach den Regeln des „Comédien“ so gespielt, „daß man meinen sollte, er allein könne das Vorbild des Kunstrichters gewesen sein“. Das war er nicht, wohl aber ist es möglich, daß Ekhof die Auffassung Rémonds zu der seinen machte, da er die Theorie desselben kannte. Ebensowenig wie seine Biographen Kürschner[33]) und Uhde[34]) den Einfluß der beiden Riccoboni auf Ekhof hinlänglich beachten, wissen sie etwas von seiner Stellung zu Rémond. Unter Ekhofs Papieren*) findet sich die übersetzte Einleitung des „Comédien“ von seiner Hand abgeschrieben. Der Torso dürfte als Beweis dafür genügen, daß der deutsche Schauspieler sich für diese Schrift interessierte und daß seine Bemühungen um die theoretische Behandlung seiner Kunst ihn auch auf das Studium Rémonds führte.

Wir haben chronologisch vorgreifen müssen, um den Einfluß des „Comédien“ darzustellen. Die Ankündigung einer deutschen Bearbeitung erfolgte bereits im April 1748 und zwar durch Gottscheds „Büchersaal“ (III. Bd. 4 St.). Dort wird von einem Angehörigen der „römisch-kaiserlich-deutschen Schaubühne“ zu Wien mitgeteilt, er werde die Übersetzung des Rémond übernehmen und die Schrift mit wichtigen Zusätzen „seinen deutschen Mitgehülfen zu gute“ bekannt machen. Später verlautet nichts mehr hiervon, und ob jenes Vorhaben ausgeführt worden, steht dahin. Der „Büchersaal“ kritisiert den „Comédien“ freundlicher, als Lessing es später that, und nennt ihn nützlich für die Praxis der Schauspieler. Wie dem auch sein mag, in die Entwicklung der Theorie griff Rémond gewiß ein: er ist der letzte von den Theoretikern des théâtre français, die Gottsched noch kannte[35]). Die folgenden gehören mit dem Schauspieler Lekain und der Clairon schon in die Periode, welche die reine Natur endgiltig aufnimmt.

*) Ms. Germ. Berol. fol.. 770, Bl. 59—62.

Fünftes Kapitel.

Gottsched und die deutsche Schauspielkunst; Johann Elias Schlegel.

Einen trostlosen Anblick bot das Theater Deutschlands bis zu den zwanziger Jahren des vorigen Jahrhunderts; von Kunst war eigentlich keine Rede, wenigstens bei den Deutschen selbst nicht, und was bis dahin seit beinahe anderthalb Jahrhunderten den Geschmack betraf: ein Bild wüster Zerfahrenheit in allen Städten, welche seit dem Ausgang des 16. Jahrhunderts Engländer, sodann auch Holländer, Franzosen und Italiener auf ihren Wanderzügen besuchten, während der deutsche Komödiant nur schüchtern sein Heimatsrecht behauptete. Diese Zahmheit machte auf der Bühne einem desto wilderen Betragen Platz, welches er dem ungebärdigen Naturalismus des Engländers abgesehen hatte. Unsere westlichen Nachbaren dagegen gefielen sich auch bei ihren Gastspielreisen in Deutschland in dem Stil jenes deklamierenden Marionettenthums, wie es oben in seiner Beziehung zum Klassicismus geschildert wurde, und dasselbe Publikum, welches solche Gegensätze des tragischen Spiels vertrug, vermochte auch den platten Späßen des Arlecchino Geschmack abzugewinnen.

Und dennoch hatte die Schauspielkunst in Deutschland schon vor Gottsched bessere Tage gesehen. Allerdings nicht die Banden, sondern Schüler waren es, deren Schauspielkunst Christian Weise [1]), der bekannte Zittauer Gymnasialdirektor (1642—1708), einer Ästhetik und Theorie würdigte. Weise sah die Bühne als eine Schule der Gewandtheit und Beredtsamkeit für die Jugend an und gab deshalb seinen Stücken Vorreden bei, in denen er sich über die Kunst der Darstellung äußerte. Diese ersten Ansätze zu einer Schauspielerästhetik in Deutschland zeigen, daß damals schon auf der Zittauer Schulbühne eine Natürlichkeit aufflackerte, wie sie unserer heutigen Schauspielkunst die Lebenswahrheit verleiht. Da heißt es z. B. in „Lust und Nutz“ *): „In den meisten Dingen sahe ich auf der Leute Naturel, welche die Per-

*) Eine dramatische Sammlung (1690).

son haben solten. Waren sie munter oder schläfferich, trotzig oder furchtsam, lustig oder melancholisch, so accomodirte ich die Reden auff solche Minen, und auff einen solchen Accent, daß sie notwendig ihre Sachen wohl agiren musten." Dazu fordert Weise die „gemeine Expression" („Liebesalliance") oder, wie es im „Körbelmacher" heißt, die Aussprache nach dem „gewöhnlichen dialecto". Er sah streng darauf, daß jeder Schüler für den Charakter seiner Rolle den rechten Accent des Vortrages fand, um die Gestalten des Kavaliers, des vornehmen Frauenzimmers, des liederlichen Kerles, gemeinen Mannes oder Juden scharf zu zeichnen, und für gewisse Rollen gab er sogar dem Dialekt die Bühne frei. Nur die Sprache der Fürsten sollte eine höhere sein, worin wir nicht etwa ein Zugeständnis an den Klassicismus erblicken müssen. Von einem solchen war der kerndeutsche Rektor weit entfernt, wie der Gegensatz zwischen seinen Bestrebungen und denen der gleichzeitigen Jesuitenschule zu München klarlegt. Wenn die Zöglinge hier auf Pathos und Plastik abgerichtet wurden [2]), so geschah es ohne Zweifel nach dem Muster der französischen Bühnenkunst, welche schon im 17. Jahrhundert besonders eifrig in der Hauptstadt Baierns gepflegt wurde [3]). Für Pathos aber und Plastik, möchte man sagen, blieb den Schülern Weises nicht die Zeit, da sie in folgender Regel ein Grundprinzip ihrer Darstellung erblicken mußten: „Wenn ein langes Spiel nicht soll verdrüßlich werden, so muß alles hurtig nach einander fliessen, daß ein Affect gleichsam den andern treibet."

Dagegen giebt der Pater Franciscus Lang in seiner lateinisch geschriebenen Theorie der Schauspielkunst [4]) (1727) ein getreues Bild der klassicistischen Manier, wie sie für das Zeitalter Ludwigs XIV. bereits geschildert wurde. Das Jesuitenkollegium spielte bis in das 18. Jahrhundert hinein lateinische Dramen unter reger Teilnahme des bairischen Hofes und der Bevölkerung, bis es in seinen Darstellungen von Berufsschauspielern verdrängt wurde. Die Proklamation der reinen Natur machte seine Spielweise unmöglich, wie dies aus den Verdammungsurteilen Nicolais [5]), Schubarts [6]) und Buchers [7]) deutlich hervorgeht. Wenn Goethe [8]) noch 1786 günstiger sich vernehmen ließ, so erblicken wir die Ursache dazu in seiner Hingabe an den Geist der Antike, welcher wohl auch mit Rücksicht auf die Kunst des Schauspielers seine Phantasie schon damals anzog, als Italien ihn dem klassischen Ideal folgen hieß und Iphigenie der Liebling seiner Gedanken war. Doch hiervon

später! Die Pflege der Schauspielkunst war übrigens bei den Jesuiten ebenso großartig organisiert wie in der Zittauer Schule; aber weder die vortreffliche Regie [9]) im Münchener Kollegium noch die gesunden Ansichten Weises, welche offenbar fast nur seinen Schülern zu gute kamen, zeigen, so weit dies festzustellen ist, irgend welchen Einfluß auf die deutschen Wandertruppen oder auf die spätere Theorie im 18. Jahrhundert.

Vor Gottsched und seiner Zeit jeglicher Protektion, jeglicher einsichtsvollen Teilnahme an ihrer „Beschäftigung" entbehrend — des Magister Velten Prinzipalschaft war nur ein kurzer Lichtblick gewesen — zogen die deutschen Truppen umher, oft an der Verwirklichung ideal gefaßter Absichten auf Hebung der Kunst durch den Indifferentismus des deutschen Volkes gehindert. Nicht etwa, daß dieses auf den Besitz einer Bühnenkunst hätte verzichten mögen, aber wenn irgendwo, so zeigte sich hier bei seinen oberen Schichten die Schwäche in der Anbetung des Fremden von einer gar zu häßlichen Seite. Der Mangel an dramatischer Poesie fällt zwar schwer in die Wagschale der Beurteilung und entschuldigt vieles, wenn man wie üblich Dicht- und Bühnenkunst des vorigen Jahrhunderts ohne Sonderung der historischen Kritik unterzieht. Löst man jedoch beide Künste von einander, betrachtet man einmal vom ästhetischen Standpunkt die Kunst des Schauspielers allein, so drängt sich die Frage hervor: warum wurde ihr so geringe Wertschätzung zu teil, warum wurde ihr so spät ein Boden geschaffen für eine theoretische Entwicklung?

Fehlte es auch damals an eigenen Produktionen dramatischer Poesie, welche dem Bedürfnis unseres Volkes auf die Dauer hätten genügen können, so besaß die deutsche Schauspielkunst immerhin ein großes Repertoir ausländischer Dichtung; diesem kam jedoch keine anständige Regie und keine eigene Dramaturgie zu Hülfe. Der einzige Grund dafür ist der: es war dem gebildeten Menschen verwehrt, sich mit dem Theater überhaupt zu beschäftigen, und noch in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts bezeichnete das Urteil stumpfsinniger Prüderie die schriftstellerische Bühnenproduktion eines deutschen Autors als schandhaftes Treiben. Wenn das Lager der Hamburgischen Theologen [10]) schon gegen Ende des 17. Jahrhunderts, wie später J. J. Rousseaus in der Theateranschauung noch flachere Nachtreter unter den Deutschen es dahin brachten, wie hätte gar erst die Kunst des deutschen Schauspielers

auf Förderung hoffen können? Nicht weil die Dramen fehlten, sondern weil nach dem Vorbild der Höfe ein Franzose als Künstler, ein Deutscher als Gaukler genommen wurde, wies man diesem Stall oder Bude zu, während jener würdige Stätten zur Pflege der tragischen Muse besaß. So fanden ihre Gaben nur in fremder Interpretation das Interesse des deutschen Publikums, und wenn dieses an heiterem Spiel Zerstreuung suchte, ließ es sich im Süden durch Stranitzky*) oder im Norden gar durch Eckenberg [11]) anlocken, um die Fortschritte zu belachen, welche Arlecchino gemacht, seitdem er aus Italien in die Welt gewandert war; um so abgeschmackter muß dies erscheinen, als schon Veltens „Berühmte Bande" gute Molière-Darstellungen geboten hatte. Das Interesse für die niedere Komik war ein anderes als heutzutage, es wurzelte tiefer und war ein so starkes, daß es der ernsten Schaubühne sogar schädlich wurde, weil hoch und niedrig allen Sinn für sie einbüßte. Wie mußte das alles eine Entwickelung der deutschen Schauspielkunst niederhalten! Und betrachten wir sie wieder in Verbindung mit der vaterländischen Dramatik, so ist doch nicht zu leugnen, daß in „Haupt- und Staatsaktionen" unter den Schlacken hohlen Bombastes und sittlichen Unflates oft eine Feuerlohe von deutschem Temperament hervorschlägt, deren Lichtschein, wäre er in die geistige Dämmerung gefallen, welche das künstlerische Deutschland während der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts beherrschte, mit Notwendigkeit hätte darauf hinweisen müssen, daß die dramatische Dichtung in ihrem innersten Kern auf dem Wege einer volkstümlichen Entwicklung war. Sie konnte auf diesem Wege bleiben, wenn der unausrottbare Zug nach dem Westen in unserem deutschen Geschmack damals nicht ein so starker gewesen wäre, daß er sie gewaltsam dorthinüber drängte. So bedeutungsvoll unter den damals gegebenen Verhältnissen ihre Entwicklung über Gottsched und Lessing zu Schiller und Goethe war, ließe sich doch eine Entfaltung unserer dramatischen Produktion ohne den Eingriff französischer Fremdherrschaft sehr wohl denken. Daß ein deutsches Genie fehlte, welches diese Bahn hätte wandeln können, scheint deswegen kein schlagender Einwurf, weil begreiflich ist, mit welcher Gewalt

*) Pachtete 1712 das erste stehende deutsche Theater in Wien (1708 am Kärntner Thor erbaut). Vgl. die ausführliche Charakteristik A. von Weilens: ADB. 37 (1893), S. 765—74.

die besprochene Engherzigkeit deutscher Anschauung über dramatisches Schaffen den dichterischen Genius der Nation darnieder drücken mußte. Aus diesem Grunde war eine Anknüpfung an Gryphius, eine Klärung Lohensteinischer Dramatik und ein Fortschritt deutscher Dichtkunst über beide hinaus nicht denkbar; man mußte zum Fremden greifen. In unserem Volke selbst suchen wir die Ursache zu der Einsetzung französischer Dicht- und Schauspielkunst, denn Ersatz konnte nur das bieten, worauf der Geschmack der höchsten Schicht unserer Nation gerichtet war — ein Geschmack, der fast mit Naturnotwendigkeit das Auftreten eines Gottsched bedingte. Diese Notwendigkeit scheint uns nicht hinreichend genug in der Litteraturgeschichte begründet und von einem der jüngsten Forscher, von Braitmaier, sogar verkannt zu sein. Weder ist hier der Platz zu einer „Rettung" Gottscheds, noch würde eine solche den Reiz der Neuheit haben, aber nur dann lassen wir dem Bühnenreformator in seinem Verhältnis zur Schauspielkunst Gerechtigkeit widerfahren, wenn wir die Bedingungen ins Auge fassen, unter welcher er auf die Kunst des Darstellers Einfluß übte: sie lagen in dem Wesen der Dichtkunst, für die er eintrat; dieser Einfluß war also ein indirekter und auch von Gottsched, wie wir sehen werden, nicht beabsichtigt. Beide Künste sind hier nicht zu trennen und darum ist es für die Schauspielkunst wichtig, darauf hinzuweisen, daß Gottsched sich nicht auf eigene Faust den Franzosen anschloß, sondern im Sinne der oberen Zehntausend, deren geistige Bildung schon von französischem Geschmack in Bande geschlagen war. Demgemäß also erklären wir auch die Gestaltung unserer Schauspielkunst aus dem Nationalgeist heraus und aus den Wendungen, die seine geschichtliche Entwickelung nahm.

Als Gottsched das antikisierende Drama, welches bekanntlich schon vor ihm auf der deutschen Bühne Eingang gefunden hatte, zu kultivieren begann, war der „französische" Begriff reiner Natur über die Grenzen seines Geburtslandes noch nicht hinausgetragen worden. Die eingewanderten Truppen Frankreichs, von denen die unseren zu lernen Gelegenheit hatten, spielten tapfer nach der alten Ueberlieferung fort und ließen sich ihr hohles Pathos nicht stören. Da die Truppe der berühmten Prinzipalin, auf welche es hier zunächst allein ankommt, sich nach ihnen bildete und plötzlich klassicistische Manier annahm, so ergibt sich hieraus die Art des Spiels, welche der Neuberin ein Vorbild war. Was wußten die Fran-

zosen, denen Deutschland zur Heimat geworden war, von den Vorgängen der Pariser Bühnenwelt, von Naturbestrebungen? Und, erhielten sie auch Kunde — so schnell hätte sich der starrköpfige Komödiant von dem nicht losgemacht, was er einmal für gut hielt. Die alte französische Darstellungsweise, nicht die vorgeschrittene Form der damaligen Bühnenkunst Frankreichs, hielt also ihren Einzug auf dem deutschen Theater; wenn nun Gottsched, in dessen Person man den Liebhaber des „regelmäßigen Dramas" und den Kenner der Schauspielkunst nicht zu trennen pflegt, in seinem Verhältnis zur Schauspielkunst die gleiche Beurteilung erfährt, wie sie ihm wegen seiner Stellung zur dramatischen Dichtung zu Teil wird, so ist dies nicht richtig, und hier verlangt das Wirken Gottscheds einige Erklärungen.

Wo findet sich der Beweis, daß er die Truppen, welche seiner Reform dienten, mit Ueberzeugung zu klassicistischer Darstellungsweise abrichtete? Die thatsächlich bestehende Praxis liefert diesen Beweis nicht: sie bildete sich nach dem fremden Beispiel von selbst; soweit wir aber die theoretische Anschauung Gottscheds über die Kunst des Schauspielers erkennen, gestaltete sie sich zu Gunsten der Natur aus. Wie es im deutschen Volke an Gegenströmungen nicht fehlte, welche die Haupt- und -Staatsaktionen wider das französische Drama zu halten strebten, so konnte Gottsched den Deutschen nicht ganz verleugnen, wenn er in der Auffassung der Schauspielkunst den Unterschied zwischen deutschem und französischem Gefühlsleben herausahnte. Vermissen wir aber an ihm die Initiative, der von Lessing verdammten Spielart der deutschen Truppen eine entschiedene Richtung auf die Natur zu geben, so lag dies offenbar daran, daß Gottsched, noch zu sehr ein Kind, nicht ein Führer seiner Zeit und nichts weniger als ein weitblickendes Genie, einfach den Weg nicht fand, um mit Entschiedenheit in die Praxis umzusetzen, was seine bessere Einsicht ihn theoretisch lehrte. Er war bei aller Energie ein langsamer Geist, der vor lauter Erwägungen nicht zum Schlusse kam. Man betrachte Gottsched als Ästhetiker des Bühnenverses: man wird das Schwanken, das mühselige sich-Hinschleppen in Skrupeln um diesen Gegenstand als das schlagendste Beispiel seiner Saumseligkeit erkennen. Von dem Beginne seiner theatralischen Thätigkeit an zwischen der Ästhetik der Schweizer, Italiener, Franzosen und Engländer geistig umherirrend, bricht er den Stab über das „verdrüßliche" Reimen, bleibt

dann wieder lange im Unklaren und schließlich klebt er am Alten, unfähig, der Bühnensprache die Natur zu schenken. Warum aber unfähig? Weil Gottsched in schiefer Stellung zwischen dem deutschen und dem französischen Wesen unmöglich den gordischen Knoten zerhauen konnte, den bombastische Alexandriner und deutsche Forderung an echte Kraftsprache für sein ästhetisches Empfinden bildeten. — Wie er somit den Schauspieler von dem Zwang zu hohler Deklamation nicht befreien konnte, so stand er überhaupt seiner Kunst unschlüssig gegenüber. Er lehrte Pathos und Plastik weniger, als daß er sie bestehen ließ, nachdem die Neuberin, welche sich in Dresden, Braunschweig und Hannover nach den Franzosen bildete, die klassicistische Schauspielkunst eingebürgert hatte. Als heilsame Reaktion gegen den voraufgehenden Naturalismus der deutschen Banden konnte er sie anfänglich nicht verwerfen, und als ihm in seinen theoretischen Erwägungen jedenfalls die Augen darüber aufgingen, daß man schauspielerisch vom Regen in die Traufe gekommen war, vermochte der befangene Mann doch nicht, das Gold der Naturstudien französischer Theoretiker in deutscher Münze zu verausgaben. Hierin ließ er sich von Lessing den Rang ablaufen, der den Unterschied zwischen französischer und deutscher Naturauffassung klarer erkannte und aus jener nicht nur theoretisch lernte, sondern das Erlernte mit weiser Auswahl auch für die deutsche Bühne praktisch verwertete.

Gottscheds Theorie der Schauspielkunst fordert wieder die Berücksichtigung der Beredtsamkeit; dies geht zunächst aus seiner „Kritischen Dichtkunst“ [14]) vom Jahre 1730 hervor: Gottsched erinnert [15]) hier an die Alten, weist auf ihre Lehrmeister hin, welche jungen Komödianten Anleitung zum Spiel ihrer Rolle gaben, und aus der Thatsache, daß Cicero von Roscius lernte, zieht er hinsichtlich des Vortrags folgende Lehre: „Weil auch in der That ein Redner und Comödiant in diesem Stücke einerley Pflicht haben: So können sich diese auch aus dem Tractate des le Fauche[u]r, de l'action de l'Orateur [16]) . . . manche gute Regel nehmen.“ Dazu empfiehlt er L. Riccoboni, Aubignac [17]) und dessen Übersetzer Steinwehr*), dem die Deutschen Dank schuldeten. Über irgend welche Einwirkung besonderer Art, die Lefaucheur gehabt

*) Wolf Balthasar Adolf v. Steinwehr, Sekretär der deutschen Gesellschaft in Leipzig.

hätte, ist uns nichts bekannt. Seine Rhetorik, schon um die Mitte des 17. Jahrhunderts verfaßt, hatte auf die Theorie der Schauspielkunst höchstens den Einfluß, daß sie wie alle rhetorischen Schriften zu ihrer psychologischen Vertiefung beitrug. Übrigens geht aus der citierten Ansicht Gottscheds über den Traktat des Lefaucheur hervor, daß er seine eigene rhetorische Theorie ebenfalls von Schauspielern berücksichtigt zu sehen wünschte. Aubignac, der im Zusammenhang mit Corneille bereits erwähnt wurde, widmet seine Aufmerksamkeit mehr dem Theaterwesen und seinem Betriebe in weiterem Sinne, als direkt der Schauspielkunst; im besondern will seine Theorie den Dichter mit der Technik der Bühne vertraut machen, und so suchte denn zum Beispiel noch Joh. El. Schlegel[18]) über Bühnensprache sich bei Aubignac zu unterrichten.

Im Anschluß an jene Stelle der ars poëtica (v. 104 f.)

„Male si mandata loqueris,
Aut dormitabo aut ridebo"

wo Horaz auf die Bedeutung der Natur für die Kunst des Schauspielers hinweist, fordert Gottsched ausdrücklich „eine lebhafte Aussprache und Stellung", welche nur durch Empfindungsfähigkeit zu erreichen sei. Die Zunge als Interpret der Natur fördert die Seelenbewegungen zu Tage, sagt Horaz und Gottsched erblickt in der Wahrheit einer so erzielten Ausdrucksweise den Schlüssel zur Aufklärung über die Kunst des Schauspielers. Er begleitet in seiner Übersetzung der ars poëtica[19]) die Gedanken des Römers mit vielfach trefflichen Ausdeutungen und läßt uns somit in seine eigenen Ansichten über Bühnenkunst und ihre Naturwahrheit blicken. Bei dieser Gelegenheit führt Gottsched[20]) folgende Anekdote von einem Schauspieler des Alterthums in die deutsche Theorieschreibung ein: „Polus, ein römischer Comödiant, sollte die Electra vorstellen, die ihren Bruder beweinet. Weil ihm nun eben sein einziger Sohn gestorben war, so holte er dessen wahrhaften Aschenkrug auf die Schaubühne, und sprach die dazu gehörigen Verse mit einer so kräftigen Zueignung auf sich selbst aus, daß ihm sein eigner Verlust wahrhafte Thränen auspreßte. Und da war kein Mensch auf dem Platze, der sich der Thränen hätte enthalten können." Diese Erzählung findet sich schon in den 'Noctes Atticae' des Aulus Gellius und kehrt seitdem in theoretischen Schriften überall dort wieder, wo der Verfasser um den Preis vollendeter Natürlichkeit über jenes Gewaltmittel eines sonst vielleicht schlechten Schauspielers

hinwegsieht und der Empfindsamkeit wo möglich bis zur Passivität das Wort redet. Gottsched [20a]) geht nicht so weit und eben darin, daß er dieses Experiment des Polus als unnöthig betrachtet, erscheint sein Verständnis für die Wirkung des Schauspielers, welches Kunst und Natur in dieser zu scheiden weiß.

Eine natürliche Anschauung der Schauspielkunst verrät Gottsched auch in seiner „Redekunst" [21]) (1736) *), welche wie ähnliche Schriften der Antike und der Franzosen jene mit in den Kreis ihrer Betrachtungen zieht. Das Verhältnis zwischen Cicero und Roscius kehrt wie in so vielen Rhetoriken auch hier als Beispiel wieder und bildet in gewissem Sinne den Ausgangspunkt für diejenigen Erörterungen, welche Redner und Schauspieler gemeinsam angehen. Dieselben finden sich in dem XVII. Hauptstück „Vom guten Vortrage einer Rede überhaupt und im Absehen auf die Aussprache insbesonder", sowie in dem XVIII. „Von den guten Stellungen und Bewegungen eines Redners". Jenes zeigt an der theoretischen Behandlung der Affekte, daß Gottsched dort auch an den Schauspieler denkt, der gleich dem Redner die Gemütsbewegungen in sich fühlen muß, um sie bei anderen zu erregen. Da er ihren Ausdruck natürlich gefaßt zu sehen wünscht, bricht er auch dort, wo die schriftliche Theorie sich in Konstruktion verlieren könnte, ab und hebt dagegen den Nutzen der mündlichen Unterweisung hervor. Das XVIII. Hauptstück leitet seine Forderungen an den Redner von der Bühne her; zusammengefaßt sind sie in das eine von Gottsched selbst gebrauchte Wort „Freiheit" des Mienenspiels und der Geberden — man sieht demnach, wie seine Anschauung über Schauspielkunst beschaffen war.

Als Gottsched im Jahre 1754 einen Auszug aus den „Beaux arts" des Batteux deutsch herausgab, lag das Studium der französischen Theorie schon hinter ihm. Er verweilt in dieser Schrift mit besonderer Vorliebe bei denjenigen Stellen, wo Batteux sich vom Klassicismus frei macht, und seine eigenen Zusätze steigern hinsichtlich der Natürlichkeit die Forderungen, welche der Franzose an Redner und Schauspieler stellt. Gottsched dringt hier besonders auf eine Behandlung der Stimme und einen Ausdruck, die vollkommen ausschließen, daß hohles Pathos sein Ideal sein konnte. Unzufrieden mit Batteux, äußert er gelegentlich, die Be-

*) Der erste „Grundriß zu einer vernunftmäßigen Redekunst" (1729) kommt hier nicht in Betracht.

redekunst in Tönen und Geberden müsse viel weiter gehen, wenn sie rühren, bezaubern und entzücken wolle — „mit bloßer Anmut und Zweckmäßigkeit ist es nicht ausgerichtet, wo man donnern und blitzen soll". Das ist mit deutscher Empfindung gesprochen. Freilich bedurfte es ihrer nicht gerade, um überhaupt die Natürlichkeit des Vortrages als erstrebenswert erscheinen zu lassen; so verschieden sie sich, der nationalen Auffassung nach, hüben und drüben ausgestaltete, schmalzig prahlende Recitation monotones Singen hatte die französische Theorie, welche Gottsched kannte, bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts längst verbannt. Diese Thatsache allein würde genügen, um einzusehen, daß das, was Ed. Devrient in seiner Geschichte der deutschen Schauspielkunst in der Zeit um 1730 etwa als „Leipziger Schule" bezeichnet, Gottscheds Werk nicht sein konnte. Gottsched scheint in ihrer Entwicklung von vornherein mehr eine passive Rolle zu spielen.

Statt uns nämlich auf leere Mutmaßungen einzulassen, welchen alle Belege fehlen, müssen wir uns vorerst, um zu einem Urteil über Gottsched zu gelangen, an das wenige halten, was er hinsichtlich seiner theoretischen Anschauungen schriftlich fixiert hinterlassen hat. Geben wir dann auf dieses Material gestützten Kombinationen Raum, so führen sie auf die bestimmte Ansicht, daß bei allem Mangel an Initiative Gottsched seine natürliche Anschauung der Schauspielkunst doch so zu sagen an den Mann brachte — nicht mit durchschlagendem Erfolg, nicht, indem er sie als eine allgemein anerkannte Neuerung in die Welt setzte, sondern in stiller Vorarbeit für den Berufenen. Es ist falsch in dem ewigen Werdeprozeß unserer geistigen Entwicklung allzu scharfe Einschnitte vorzunehmen: weder endet mit Gottsched die Unnatur, noch beginnt mit Lessing die Natur so, daß eine unüberbrückte Kluft zwischen ihnen bestände, und Lessing hat die Schauspieler seiner Epoche auch nicht aus der Erde gestampft. Diese wurden allmählich zur Natur erzogen, und wenn wir annehmen, daß Gottsched hier einen beschriebenen Anteil hat, so ist dies kein nonsens, sondern wird der Thatsache seiner Wirksamkeit entsprechen. Warum soll man über eine Persönlichkeit wie Gottsched durchaus mit vorgefaßter Meinung auf allen Gebieten aburteilen? Man sollte sie begleiten mit aufmerksamem Blick auf alle ihr eigenen Widersprüche und Gottsched somit nehmen, wie er war. Wenn die Litteratur über sein Verhältnis zur Neuberin sagt, sie sei schon nicht mehr

„Gottschedisch-rechtgläubig" gewesen, als Lessing kam, so fragt man sich: warum? Wer hat sie ihm „künstlerisch" abwendig gemacht? Die Antwort dürfte ausbleiben. Reibereien über Stüves*) und der Frau Gottschedin Alzireübersetzungen, Eifersucht auf Schönemann**), oder Kostümstreitigkeiten***) können dies nicht verursacht haben. Im Jahre 1743 richtete Bodmer allerdings ein im Druck erschienenes Schreiben [22]) an die Neuberin, worin er sie zum Abfall von Gottsched zu verleiten sucht. Aber hier gerade ist es evident, daß dieser Pathos und Plastik nicht lehrte; die Schweizer wissen sehr wohl: der Dramaturg, der Dichter und Uebersetzer, nicht der die Regie führende Reformator der Darstellung nimmt der Natur den Spielraum: „Wir bedauerten, daß eine solche Meisterin in der Vorstellungskunst sich genöthiget sähe, ihre lebhaften Empfindungen in der kaltsinnigen Sprache des Herrn Professors zu verderben . . ." Die große Wirkung der Neuberin und ihrer berühmten Truppe erklären sich die Schweizer nur durch eine Schauspielkunst, welche mit Natürlichkeit die Hemmnisse der Dichtung überwinden konnte. Gewiß hatte auch Gottsched seinen Anteil, wenn die Neuberische Truppe auf eine solche Darstellungsweise allmählich hinarbeitete und deutsche Natur sich im Lauf der Jahre Bahn brach. Das fünfte Decennium sieht schon werdende Größen, welche die Zukunft der Schauspielkunst ahnen lassen: es sind Ekhof und Ackermann†), welche unter Schönemanns Leitung 1741 ††) nach Leipzig kamen; Gottsched hatte sie gerufen! Er übertrug als Förderer des regelmäßigen Dramas seinen Einfluß auf diese Truppe, welche nun bis zum Jahre 1758 sehr häufig in Leipzig spielte, und verkehrte viel mit Ekhof [23]). Es ist bedauerlich, daß über die Beziehungen Ekhofs zu Gottsched keine intimeren Quellen vorliegen; sonst würde man vielleicht das Rätsel lösen können, wie der anfangs seine Berufsgenossen an Geistesbildung um nichts überragende Schauspieler zu dem Studium der französischen Theorie gekommen ist. Dieses Studium zeitigte wiederum die Schauspiel-

*) 1739 Streit zwischen Gottsched und Neuber über das Vorrecht der „Alzire" Peter Stüves oder der Gottschedin.

**) 1740, als die Neuber-Truppe nach Rußland ging, knüpfte Gottsched mit Schönemann an.

***) Seit 1742.

†) K. E. Ackermann 1712 Schwerin, 1740 zur Bühne, bis 1771 Hamburg †.

††) Wir folgen in dieser Angabe H. Uhde „Konrad Ekhof" (in Gottschalls Neuem Plutarch) S. 129: Ostermesse 1741.

akademie Ekhofs (1753/54), und Löwen*), der übrigens bei Danzel [23a]) als Mittelsmann zwischen Gottsched und Lessing erscheint, nahm die Bestrebungen des großen Künstlers in Hamburg auf, schon ehe Lessing dorthin kam. Dieser lernte Ekhof [24]) 1756 kennen und fand an beiden Männern eifrige Förderer seiner durchgreifenden Naturreform, an dem Begründer der Akademie sogar einen Lehrer. Auch Löwen war schon vor dem Beginn seiner Wirksamkeit für eine Hamburger Nationalbühne zu Gottsched, den er als Mitglied der Gesellschaft Schönemanns zweifellos in Leipzig oder Königsberg kennen lernte [25]), in nähere Beziehung getreten. Dies ist von Wichtigkeit, denn Gottsched weist in seinem Auszug [26]) aus Batteux' „Beaux arts" (1754) auf das bevorstehende Erscheinen einer Schrift über „Aussprache und Bewegung" der Redner und Schauspieler hin, und 1755 erschienen in Hamburg Löwens „Kurzgefaßte Grundsätze von der Beredtsamkeit des Leibes". Gottsched kann nur diese Schrift meinen, in welcher der Verfasser entschieden für die natürliche Schauspielkunst eintritt. Die Vermutung liegt also nicht ferne, daß Gottsched um die Grundsätze Löwens gewußt und sie gebilligt hat.

Lessing, sagt man, war durch Gottsched bedingt, weil er dessen Wirksamkeit zu negieren berufen war — wieviel an diesem Negieren wohl nur auf Einbildung beruht? Thatsächlich hatte Gottsched schon zu vielem den Keim gelegt, was Lessing erntete, ohne es gesät zu haben.

Fassen wir die Praxis der deutschen Schauspielkunst seit dem Auftreten der Neuberin ins Auge, so zeigt sie eine gesunde Entwicklung: während in Frankreich naturlose Kunst aus der Höhe ihres überspannten Idealismus in das Bereich realer Anschauung zurückgeholt wurde, galt es in England und Deutschland, die Überlieferung eines rohen Naturalismus eben damit zu bekämpfen, daß man bei den Franzosen in die Schule ging, eine Notwendigkeit, welche deutscherseits die Neuberin rechtzeitig erfaßte. Freilich kamen die Engländer uns zuvor: charakteristisch genug war es, daß für sie, wie es sich später noch zeigen wird, eine kurze Lektion bei Baron genügte; einen ausgedehnteren Schulzwang duldete ihre natürliche Urwüchsigkeit nicht, in welcher sich bald wieder der Schaffensdrang selbständiger Genialität rührte, wie er an Garrick

*) Joh. Friedr. Löwen 1729—71 Schauspieler, Schriftsteller, als Bühnenreformator in Hamburg für Lessing Bahn brechend.

so bewunderungswürdig ist. Der deutsche Schauspieler dagegen tauchte in den eigentlichen Klassicismus der französischen Darstellungskunst unter und arbeitete sich zur reinen Natur durch. Diesen Läuterungsprozeß veranlaßte die Neuberin, wie aus der Geschichte der deutschen Schauspielkunst hervorgeht; es erübrigt hier nur, auf die Bedeutung der Schule hinzuweisen, welche der Schauspieler durchmachte: sie hob seine Kunst, weil sie ihm aus sich selbst heraus Gesetze zuführte. Einer Theorie gewürdigt und somit ernster Pflege anempfohlen, konnte die deutsche Schauspielkunst allen Hemmnissen siegreich widerstehen, welche ihrer Entwicklung entgegentraten, und endlich legte die Schule schon den Grund zu der Achtung, welche der Stand des Schauspielers später auch im deutschen Volke errang. Dem prinzip- und regellosen Naturalismus war ein Ende bereitet, er kehrte so nicht mehr wieder, wie er bis dahin geherrscht hatte, in einer Weise also, welche die völlige Aufhebung der Kunst bezeichnen würde. Diese gewann vielmehr eine Ästhetik, welcher sich der deutsche Schauspieler bewußt wurde: daher sein Ernst, daher sein Fleiß, welche allmählich erwachten; beide waren ihm nötig, damit er schließlich die Anerkennung ertrotzte; denn was stellte sich ihm alles in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts noch entgegen! Ein König und die Vornehmsten seines Volkes, dazu Kriegsstürme und schlimmer noch: jene Feinde, welche sich um den Hauptpastor Göze scharten, um mit einseitigem Urteil hemmend in die Entwicklung des deutschen Schauspiels einzugreifen; dazu die Herrschaft des Harlekins und das Prinzipalschaftswesen, welches die Kunst zum Handwerk herabsetzte!

Was zunächst den bösen Einfluß des Hanswurst betrifft, so ist es bekanntlich Gottscheds ureigenstes Verdienst, seine Bekämpfung auf deutschem Boden angeregt zu haben; nur was den Gedanken selbst anlangt, ging ihm L. Riccoboni voraus. In Deutschland war solche Läuterung des Geschmackes mehr denn irgendwo eine Lebensfrage der ernsten Schauspielkunst, welche es am meisten zu fürchten hatte, daß eine Kreatur mit plattem und schmutzigem Witz im Munde ihre Feinde zu Angriffen aufreizte. Gottsched ebnete der tragischen Muse den Siegesweg, welchen sie nach dem siebenjährigen Krieg durchmaß, während der Harlekin wieder nach Süden retirierte, um von Sonnenfels in Wien endlich seiner Macht beraubt zu werden. — Gefestigt also in solider Schulung, wird der

deutsche Schauspieler nach Gottscheds Angriff auf die Posse allmählich auch in reinerer Atmosphäre thätig; die Truppen werden seßhafter — das erste sichere Zeichen eines Aufschwungs! Leipzig, Hamburg, Berlin bleiben die Sammelplätze von Bedeutung, auf welche sich künftig unser Blick richten wird; die Kunstpflege concentriert sich also auf die Hauptsitze der Intelligenz; Wien nimmt eine Sonderstellung ein. Leipzig ist die Geburtsstadt der modernen deutschen Schauspielkunst. Hier also und nicht erst in Hamburg, wie wir festzustellen suchten, regt sich die Natur; dort aber bricht sie kraftvoll hervor, durch den Zauberstab Lessings endlich zu vollem Leben erweckt. Schönemanns Truppe, eigentlich mit Eckhof an der Spitze, begleiten wir als erste zu den Thoren Leipzigs hinaus, um zu sehen, was sie ohne Gottsched zu der ferneren Entwicklung der deutschen Schauspielkunst beitrug. Indeß unsere Aufmerksamkeit wird hier noch einmal von ihr abgelenkt und zwar durch einen Mann, der aus dem engen Gesichtskreis seines ehemaligen Lehrers Gottsched hinausstrebt dem Geiste Lessings entgegen: mit vielem Erfolg, doch ohne das Glück, sich ganz der alten Zeit entwinden und den letzten Schritt in eine neue, aufgeklärtere vollführen zu können, weil ein früher Tod ihn an voller Entwicklung hinderte. Dieser Mann ist Johann Elias Schlegel.

Wir wenden uns nach Dänemark, dessen frühzeitig großartige Entwicklung der Schauspielkunst durch Schlegel in enger Beziehung zu der unserigen tritt. Ihre Geschichte giebt Johann Heinrich Schlegel in einem Vorwort zu den Theaterschriften seines Bruders, welche er unter den Werken 1764 herausgab. Bis gegen die Mitte des 18. Jahrhunderts entdecken wir außer der Thatsache, daß die ersten englischen Komödianten über Dänemark nach Deutschland kamen, zwischen beiden Ländern keinerlei Berührung. Seit Friedrich V. (1746—66) erhob sich das dänische Theater in einer Weise, daß Joh. El. Schlegel es als Muster in einer Gedankenentwicklung darstellte, welche endlich in Lessings Blütezeit auch auf deutschem Boden fruchtbar wurde.

Joh. v. Antoniewicz[27]) trennt das „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen" (1746?) und die „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" (1747). Er schließt jene Abhandlung aus der Sammlung ästhetischer Schriften von Joh. El. Schlegel aus, weil sie kein litterarisches oder ästhetisches Interesse beanspruche. Die wenigen Andeutungen, welche er ihr gönnt,

müssen nach seiner Aussage genügen, weil sie darthun, daß ihrem Verfasser der nöthige Blick für die technische und finanzielle Seite eines Theaterunternehmens fehlte. „Dagegen können wir aus den Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters ersehen, daß er einen vortrefflichen artistischen Leiter abgegeben hätte" heißt es weiter; nicht schon aus der ersten Schrift? Sie läßt es ahnen, und Antoniewicz übersieht, daß sie der zweiten in mancher Hinsicht vorarbeitet, daß beide innerlich zusammenhängen, da die erste Abhandlung neben der technischen und finanziellen Seite auch die künstlerische berührt. Wir legen beide Schriften gemeinsam der Besprechung Schlegels zu Grunde.

Ein frischer Zug geht durch die Ideenentwicklung dieses Mannes, die mächtige Regung eines beinahe genial strebenden Menschen, der in seiner Heimat mißverstanden den Regierungsantritt eines kunstsinnigen Königs als den rechten Zeitpunkt begreift, um auszurufen: „Ein Theater her und Unterhaltung der Komödianten!" Er spricht nach zwölfjähriger Beschäftigung mit der Bühne und hebt selbst die reiflichen Überlegungen hervor, welche er auf die „Regeln des Theaters" und auf die Schauspieler verwandte. Jedes Wort ein Reformwort und jeder Gedanke, der ihm zu Grunde liegt, neu. Neu wenigstens für Deutschland, denn auch Schlegel schöpft aus fremden, besonders französischen Quellen. Wieder ist es die „Prâtique du théâtre" des Hédelin d'Aubignac, welche hier empfohlen wird, dazu Brumois' „Théâtre des Grecs", welche für den Zweck unserer Untersuchungen aus der gleichen Rücksicht nicht beachtet wurde, wie Aubignacs Schrift. Besonders wichtig jedoch ist L. Riccoboni, von dem Schlegel die „Remarques sur tous les théâtres d'Europe" (er meint die „Réflexions") und die „Réformation du théâtre" aufführt. Diese Schrift, welche 1743 in Paris erschien, wurde vorher übergangen, weil sie außer einem für Schlegel wichtigen Gedanken keinen anderen enthält, welcher für die Entwicklung der Schauspielkunst selbst von Bedeutung war. Dieser eine jedoch lautet: „Von der Obrigkeit soll die Reform ausgehen" — eine Idee, welche energisch erst von Schlegel aufgegriffen wurde. Sie will also, daß Landesherrn der Schauspielkunst Schutz und Pflege angedeihen lassen, und mit dieser Idee hängt auf das innigste der Gedanke des „Nationaltheaters" zusammen; mit diesem wiederum Aufhebung der Prinzipalschaft — die bedeutendsten Förderungsmittel der Bühnenkunst sind ihr also zu danken.

Es hatte noch gute Wege, bis Deutschland ein wirklich nationales Theater erhielt; aber Schlegels Forderungen sind das erste Zeichen einer Gährung in der deutschen Bühnenwelt, die im Zeitalter der Aufklärung ihre Revolution in Bewegung setzte gegen das Joch der Fremdherrschaft, gegen die Verachtung des Schauspielerstandes im Vaterlande und all das große und kleine Elend, von dem die Verhältnisse unserer Tage nur ein schwaches Abbild geben. Schlegel eifert wider die umherziehenden Truppen, er wünscht nach den Beispielen des dänischen Theaters auf der Bühne studierte Leute, und diese will er unter hoher Protektion, subventioniert vom Hofe, seßhaft werden sehen. Ferner aber soll nicht ein Komödiant selbst die Aufsicht über das Ganze haben, sondern „ein Mann von Ansehen und Urteilskraft" — eine Forderung, welche fast wörtlich seit Schlegel in allen Schriften der Schauspieltheorie wiederholt wird. Und schnell drangen wenigstens in Dänemark diese energischen Forderungen durch: schon am 18. Dez. 1748 wurde zu Kopenhagen das „steinerne Schauspielhaus" eröffnet. Die Direktion lag in den Händen des Präsidenten der Stadt und anderer Magistratspersonen. So alt also ist diese Institution, denn, hatte Kopenhagen auch schon zeitweilig ein Hoftheater gesehen, so war diese artistische Leitung doch neu. Damals trefflich und segensreich für die Entwicklung des Schauspielwesens, war diese Neuerung freilich späterhin Ursache, daß überall Leute an die Spitze des Theaters traten, deren geistige Kapacität in künstlerischem Urtheil meist bescheiden gegen Rang und Titel zurückstand. Wenn Schlegels Feuereifer hier ein wenig der guten Absicht zu viel that, so war der Zündstoff, den er hiermit in Lessings Herz warf, doch in den sechsziger und siebziger Jahren des vorigen Jahrhunderts von der nützlichsten Wirkung: „Als Schlegel, zur Aufnahme des dänischen Theaters, — (ein deutscher Dichter des dänischen Theaters!) — Vorschläge that, von welchen es Deutschland noch lange zum Vorwurfe gereichen wird, daß ihm keine Gelegenheit gemacht worden, sie zur Aufnahme des unsrigen zu thun: war dieses der erste und vornehmste, daß man den Schauspielern selbst die Sorge nicht überlassen müsse, für ihren Verlust und Gewinnst zu arbeiten" — so ruft Lessing[28]) mit dem Zorn der Begeisterung, den der Kampf wider die scheinbar unerschütterliche Gleichgültigkeit des deutschen Publikums in ihm entflammte. An den Namen der Stadt Hamburg knüpft sich sodann der erste, zwar mißglückte, aber durch Lessings

Dramaturgie doch ewig werthvolle Versuch der Gründung einer deutschen Nationalbühne; Wien (1776), Mannheim (1779) haben jenen Gedanken erst realisiert. Dieser Gedanke sowie die Idee einer Aufhebung der Prinzipalschaft tauchte zwar schon 1742 bei Lessings Vetter Mylius auf[29]), fand aber gewiß keine Beachtung. Was er wollte, ist kurz gesagt: staatlich besoldete Schauspieler, anzusehen als öffentliche Amtspersonen. Schlegel ist schwerlich von ihm beeinflußt, und da dieser es war, der zuerst mit Erfolg wirkte, so gebührt ihm der Name des Urhebers jener Reformversuche, die Löwen und Lessing fortsetzten.

Wenn man sieht, wie zielbewußt die Männer, denen an der Hebung des deutschen Theaters gelegen war, in damaliger Zeit vorgingen, wie fast gleichzeitig an verschiedenen Orten, in sonst von einander unabhängigen Köpfen verwandte Ideen aufkamen, welche theoretisch und praktisch zu Tage traten, so kann man desto zuversichtlicher auch dort, wo es nicht ausdrücklich gesagt wird, ihre gemeinsame Quelle in Frankreich vermuten. Mylius drang[29]) zuerst auf Regieführung. Er fordert die „innere Wahrscheinlichkeit" der Vorstellungen; für diese habe der „Aufseher" zu sorgen, allem Anschein nach versteht er darunter einen Künstler, so daß dieser dem heutigen „Regisseur" entspräche. In welcher Form Schlegel schließlich die Regieführung thatsächlich durchsetzte, wissen wir bereits. Gerade in dieser Hinsicht wünscht er die Pflege der Schauspielkunst besonders ernst und gediegen. Nach festgesetzten Regeln sollen die Darsteller unter Aufsicht arbeiten. Wie er sich diese Regeln dachte, ist leider nicht ersichtlich, da Schlegel sich über Theorie der Schauspielkunst nicht äußert. Aus den wenigen Andeutungen, welche noch später erwähnt werden, können wir uns kein Urteil bilden. — Ekhof war ein „Aufseher", wie ihn Mylius, ohne der Schöpfer dieses Amtes zu sein, sich ihn wohl dachte. Trotz Ekhofs Bemühungen aber wollte der Schlendrian noch lange nicht weichen. Endlich trat Lessing auf und kämpfte für den Gedanken einer Regie, mit ihm Löwen, der unter dem Zeichen R. in den Hamburger „Unterhaltungen" als Bühnenreformator schriftstellerisch thätig war. Aus Sonnenfels' gleichzeitigen „Briefen über die Wienerische Schaubühne" (1767/69) geht hervor, wie wenig die Regie damals noch leistete; erst ganz allmählich erlangte sie an den jungen Nationalbühnen die Herrschaft über die ihr untergeordnete Kunst des Schauspielers.

Dem Gedanken einer Schauspielerakademie, wie er in Verbindung mit Ekhofs Person bereits angedeutet wurde, ist bei Schlegel der einer „Pflanzschule" verwandt. Er fordert in einem Muster-Etat zur Unterhaltung der Schauspieler auch Geld für die Besoldung solcher Kinder, die man „zu Acteurs aufziehen" könnte. Eckhofs erster praktischer Versuch, auf den wir unsere heutigen Konservatorien zurückführen, wird uns noch einmal beschäftigen.

Alles das aber waren Ideen, wahrhaft darnach angethan, die Entwicklung der deutschen Schauspielkunst zu fördern. Schlegel griff noch tiefer in sie ein. An die ideale Kunstauffassung des Hellenentums erinnert schon im „Schreiben von Errichtung eines Theaters in Kopenhagen" sein begeisterter Vorschlag: Preisverteilungen zur Anfeuerung der Schauspieler! Dieser Idee entspricht die tief und ernst gefaßte Art des Studiums, welche er in den „Gedanken zur Aufnahme des dänischen Theaters" fordert. Belesenheit soll dem Bühnenkünstler ersetzen, was ihm an Lebenserfahrung gebricht; Schlegel verweist ihn auf die Theorien der Antike und des Auslandes, vor allen auf jene des älteren Riccoboni. Nach festgesetzten Regeln sollen sie zwar arbeiten, aber an die Theorieschreibung sich nicht sklavisch binden, weil sie nichts mehr als eine gute Anleitung zu förderlichen Versuchen auf dem Theater geben könne.

Auch an das Fremde soll sich der Schauspieler vor allem deshalb nicht binden, weil der Geschmack der Nationen ein verschiedener ist — ein Gedanke, den Dubos bekanntlich auf die Komödie beschränkte. Schlegel hat ihn studiert [30]) und wahrscheinlich seine Ansicht aufgegriffen. Ihre Verallgemeinerung auf die ganze dramatische Dichtkunst ist ein Fortschritt, mit welchem Schlegel der öfter erwähnten Schrift Sticottis, „Garrick ou les acteurs anglais" (1769), in Deutschland zuvorkam. Bedeutsam ist diese Erkenntnis durch den Hinweis auf den Unterschied des Theaters in Frankreich und England. Man setzt die Entdeckung desselben gar zu gern nur auf Lessings Rechnung, obwohl es an vorbereitenden Erwägungen nicht fehlt, wie auch die Reim- und Versfrage des vorigen Jahrhunderts beweist, welche wir hier berühren, soweit sie den Schauspieler anging und in eben dieser Rücksicht von der historischen Darstellung einer Theorie der Dichtkunst nicht behandelt wird. So unschlüssig Gottsched auch über den Bühnenvers war, darf man ihm doch nicht das Verdienst abstreiten, den Kampf der verschiedenen Ansichten beständig aufs neue angefacht zu haben. Seine „Kritische Historie" war der Tum-

melplatz der verschiedenen Gegner, unter denen Straube, ein bekanntes Mitglied der deutschen Gesellschaft in Leipzig, und Joh. El. Schlegel hervortreten. Gottsched selbst entschied[31]) sich zwar dahin, daß der Reim im Trauerspiel verbleiben, die Komödie mindestens das Metrum haben solle, immerhin aber hat er als Ästhetiker wenigstens in Hinsicht der Versfrage zuerst die Verwandtschaft der Engländer und Deutschen erkannt und ihre gemeinsame Richtung auf eine natürliche Bühnensprache herausgefühlt. Schon ihm fiel die Unnatur des französischen Verses für unsere Sprache auf, und obwohl er als Dramaturg mit solchem Zugeständnis sich ins eigene Fleisch schnitt, sprach er diese Erkenntnis aus und rief damit die zahlreichen Untersuchungen über die Bühnensprache der Italiener, Franzosen, Engländer und Deutschen hervor, eine Thatsache, welcher man noch keine rechte Beachtung geschenkt hat. Da hören wir z. B. Straube schon 1740 in der „Kritischen Historie“[32]) ausrufen: „Hätten die Deutschen an den Engländern gelernt, so würden sie nicht reimen, aber sie haben von den Franzosen gelernt!“ — Besonders weist Gottsched den Reim in dramatischen Uebersetzungen, hier aber ein für allemal, zurück, und zwar schon 1738 in einem Brief vom 31. Mai dieses Jahres an den sächsischen Minister von Manteuffel, mit dem er viel über die Reim- und Versfrage debattierte. Diese Entscheidung ist Gottscheds Eigentum, sie wurde fast ohne Widerspruch geteilt. — Schlegel, der in seinen Erwägungen sehr ängstlich auf die Recitation des Schauspielers bedacht ist, fordert von dem Dichter, er solle besorgt sein, die Worte so zu wählen und zu ordnen, daß sie dem Schauspieler gleichsam von selbst den Nachdruck der Aussprache in den Mund legen. Nichts, meint er nun, befördere den Ausdruck so gut, wie das Silbenmaß. Was aber die Komödie betrifft, so weiß er die Schwierigkeiten des Verses zu ermessen und dem schlechten Verse zieht er die Prosa vor. Dies geschah fast allgemein dort, wo es sich um Uebersetzungen handelte, welche dem Schauspieler unüberwindliche Schwierigkeiten entgegenstellten, da die französischen Alexandriner in pedantischer Uebertragung an Mißklang und Dunkelheit Unvergleichliches leisteten. Aus gleichen Erwägungen fordert Lessing endlich im XIX. Stück der Hamburgischen Dramaturgie die Prosa für dramatische Übersetzungen aus dem Französischen. Im allgemeinen gestaltete sich die Reim- und Versfrage so, wie die Richtung auf Natur es schließlich nicht anders

erwarten ließ: nämlich für die Tragödie verblieb theoretisch die unbedingte Forderung des Verses bis auf die Geniezeit, aber der Reim fiel schon früher. In der Komödie erschien der reimlose Vers oder gar die Prosa wünschenswert, worüber Schlegel freilich noch seine besonderen Ansichten hatte: obwohl er seine eigenen Lustspiele bis auf „Die stumme Schönheit" in Prosa schrieb, forderte er für deutsche Erzeugnisse theoretisch den Vers, wie aus seinem „Schreiben [33]) an den Herrn N. N. (Straube) über die Komödie in Versen" schon 1740 hervorging. Schlegel sieht gerade darin die Kunst des Schauspielers, daß er die Schwierigkeit löse, den Charakter seiner Rolle geltend zu machen, trotz der Verse, welche den Ausdruck erschweren. Er will die Kunst des Schauspielers bewundern, denn „so haben wir in der That auch deswegen Ursache, die Komödien in Versen zu lieben, weil sie einen so großen Unterschied in der Vorstellungskunst machen, und einen mittelmäßigen und vortrefflichen Acteur so weit auseinander setzen" [34]). Dagegen hält Schlegel den Vers nicht für nötig, um dem Gedächtnis der Schauspieler nachzuhelfen, weil viele von ihnen, wie er zu berichten weiß, sogar behaupteten, daß er ihnen die Komödie*) erschwerte. Die Ursache gibt er nicht an; es ist gewiß dieselbe, welche später in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts in den an Schiller gerichteten Wünschen der deutschen Schauspieler zum Ausdruck kommt: die Prosa war ihnen lieber, auch im Trauerspiel, weil sie natürlich ist. In der Tragödie ging Schlegel praktisch über Gottsched nicht hinaus; er blieb bei den gereimten Alexandrinern.

Von allen Wohlthaten, welche Schlegels Geist für die Kunst des Schauspielers anregte, ist endlich die Forderung der Kritik die bedeutendste; aber wie lange dauerte es, bis sie durchdrang! Noch in der Zeit eines Ekhof existierte sie nicht, bis Lessing nach Hamburg kam, und speziell um die Tageskritik im eigentlichen Sinne war es noch im Jahre 1768 recht traurig bestellt: „Die Kunstrichter", sagt damals Sonnenfels [35]), „haben sich nie ernsthaft in Deutschland um die Schaubühne gekümmert, wenigstens nicht um eine Lokalbühne." Sie hätten es nicht „wagen" dürfen — ein treffender Beweis für die richtige Beurteilung des Zeitgeistes, wie er oben geschildert wurde. Also nicht der Mühe wert hatte man es gefunden, Schriftsteller und Schauspieler der Kritik zu würdigen;

*) Das Lustspiel selbst ist gemeint, nicht Komödie-spielen im weiteren Sinne. Siehe: Werke her von Joh. Heinr. Schlegel. 1764. III Teil. S. 84 f.

1747, als Schlegels „Gedanken über das Theater" verfaßt wurden, war es noch nicht einmal allgemeiner Brauch, die Stücke zu drucken, wiewohl Gottsched mit dem Sammelwerk der deutschen Schaubühne bereits ein aufmunterndes Beispiel gegeben hatte; Schlegel weist auf die Notwendigkeit des Druckes hin, weil nur das gedruckte Buch Kritiken veranlassen könne, aus denen der Schauspieler zu lernen hätte. Als dann Lessing, auf den Schlegels Eifer für die Interessen der Bühne übergegangen war, den Leistungen der Darsteller seine kritische Betrachtung schenkte, da war es der Schauspieler selbst, der solchem Unternehmen ein Ziel setzte, weil seine Eitelkeit die Kritik nicht vertrug. Lessing schwieg. Aber der Anfang war gemacht, und mochte man damals das Mißglücken des Versuchs auch tief beklagen, wie dies besonders in den „Hamburger Unterhaltungen" geschah[36]), so war es doch gut, daß es zunächst so kam. Die Erbitterung solcher Männer, denen die Hebung der deutschen Bühne am Herzen lag — Löwen sprach in ihrem Namen — stieg auf das Höchste; sie machte sich in einem Ausbruch von Zorn und beißender Ironie Luft, der in seiner Leidenschaftlichkeit wie ein moralisches Ohrfeigen über die Deutschen kam, um übrigens Schauspieler und Publikum gleichzeitig zu treffen. Im Januar 1768 gab Sonnenfels jenes Urteil über das Ausbleiben der Kritik ab, und schon im Juli desselben Jahres verkünden die „Hamburger Unterhaltungen" eine Fortführung der Schauspielerrecension, wie sie Lessing begründet hatte. Kann man anfänglich auch nicht von einer Tageskritik reden, wie sie nach diesem Anstoß erst mit der Zeit zustande kam, so wurde Schlegels Gedanke, um dessen Verwirklichung Lessing vergeblich bemüht war, doch nun endlich in Deutschland fruchtbar, wenn er auch nicht mehr seinem eigentlichen Urheber, sondern allein dem Verfasser der Dramaturgie zugeschrieben wird, dessen Verdienst hier gewiß nicht geschmälert werden soll. Man darf jedenfalls auch nicht vergessen, daß Schlegels Schriften erst 1764 zu Tage traten; und wie sie dann unmittelbar wirkten, hat Lessing selbst bezeugt!

Wenn wir von Einzelheiten absehen, welche die Erwähnung Schlegels bei der Behandlung Lessings und Mendelssohns noch einmal nötig machen, so wäre hiermit sein Wirken für die Hebung der Bühnenkunst erschöpft. Die Darstellung seiner Gedanken und ihrer Verwirklichung sollte zeigen, wie die Zeit Gottscheds und die Zeit der Aufklärung einander die Hand reichen. Zu ihrer Schei-

dung nötigt nichts als die Thatsache, daß jetzt neue Momente in dem Entwicklungsgang der deutschen Schauspielkunst hinzutreten, welche die reine Natur vollkommen ausreifen lassen. Was die Schilderung der verflossenen Epoche bringt, mag namentlich mit Rücksicht auf Gottsched manchen Widerspruch hervorrufen; doch wäre er allenfalls nur insofern berechtigt, als der „Liebhaber regelmäßiger Dramen" allerdings nicht der Mann war, mit seiner innersten Anschauung, welche dem französischen Geschmack oft widersprach, hervorzutreten und einen großen Wurf zu thun. Jedenfalls kann die Berücksichtigung dieser Thatsache das historische Bild Gottscheds nur vervollkommnen und dazu beitragen, eine gewisse Einseitigkeit in seiner Beurteilung zu entfernen. Wir verlassen ihn aber noch nicht, da Lessings Name, wie sich später noch erweisen wird, von dem seinen nicht zu trennen ist.

Litteratur.

Einleitung.

1) Descartes, Sur les passions de l'âme. Amsterdam 1650.
2) Locke, Essay concerning human understanding. London 1690.

Kapitel I.

1) Boileau, L'art poëtique. Paris 1674.
2) H. v. Stein, Die Entstehung der neueren Aesthetik. Stuttgart 1886. (Kap. III.)
3) H. Clairon, Mémoires. Paris 1799, 1822.
4a) Voltaire, Oeuvres. Ausgabe: Paris 1784/5, für Racine Bd. 26. S. 96.
b) H. Clairon s. o. N. 3 für Corneille.
c) Grimarest, Traité du récitatif etc. Paris 1707, für beide.
5) P. Corneille. Oeuvres diverses. Amsterdam 1740 (V. Bd.).
6) H. v. Stein s. o. N. 2. S. 25.
7) P. Corneille s. o. N. 5. Bd. V. S. 487.
8) J. L. Legaulois, Sieur de Grimarest, La vie de Molière. Paris (Amsterdam) 1705. Deutsch: Leben des weltberühmten Comödiant Molière, beschrieben von M. de Grimarest, aus dem Französischen übersetzt. Augsburg 1711.
9) Grimarest, Traité du récitatif. Paris 1707, Rotterdam 1740.
10) Nach Quérard, La France littéraire.
11) Genaueres: I. Bd. Kap. 7, 8.
12) Lemazurier, La Galerie historique des acteurs du théâtre français. Paris 1810. Bd. I. S. 39.
13) H. Lucas, Histoire philosophique et littéraire du théâtre français. Paris 1862.
14) S. o. N. 9.

Kapitel II.

1a) Danzel, Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1848.
b) S. o. Kap. I, N. 2.
c) Servaes, Die Poetik Gottscheds und der Schweizer. Straßburg 1887.
d) Brattmaier, Geschichte der poetischen Theorie und Kritik von den Diskursen der Maler bis auf Lessing. Frauenfeld 1888.
2) Almanach der deutschen Musen auf das Jahr 1771: „Notiz poëtischer Neuigkeiten", I. Abschnitt: Theoretische und historische Schriften über die Dichtkunst" — Anfang.

3) Horaz, De arte poëtica.

4) Cicero, De oratore.

5) Quintilianus, Institutiones oratoriae.

6) Dubos, Dissertation sur les représentations théâtrales des anciens. Paris 1719.

7) Batteux, Les beaux arts réduits à un même principe. Paris 1746. Vorwort.

8) Dubos, Les réflexions critiques sur la poësie ou la peinture. Paris 1719.

9) S. o. N. 7.

10) Batteux, Les cours de belles lettres. Paris 1747.

11) Gottsched, Auszug aus des Herren Batteux' Schönen Künsten ꝛc. Leipzig 1754. S. 194/5.

12a) J. J. Engel, Ideen zu einer Mimik. Berlin 1785. I. Theil.

b) Einführung S. 38, 39, 86, 88, 153 der Edition 1844.

13) Fr. Muncker, Mendelssohn, ADB.

14) Moses Mendelssohn, Briefe die neueste Litteratur betreffend. 85. Brief, Moses Mendelssohn, Gesammelte Schriften, ed. G. B. Mendelssohn. Leipzig 1844. Bd. IV, 1. Theil. S. 26 ff.

15) Rémond de Sainte Albine, Le comédien. Paris 1747.

16) Marmontel, Artikel déclamation der Encyclopédie française.

17a) S. o. Kap. I, N. 2, II. Abschnitt, Kap. IV, S. 239.

b) Dortselbst S. 128 ff.

18) Erich Schmidt, Lessing und Diderot. Gegenwart 1882. N. 9—10.

19) S. o. Kap. I, N. 2, II. Abschnitt, I. Kap. S. 122.

Kapitel III.

1) S. o. Kap. I, Nr. 13, Bd. I, S. 167.

2) S. o. Kap. I, N. 8.

3) S. o. Kap. I, N. 13, Bd. I, S. 63, 64.

4) Über die Italiener in Paris schreibt J. A. J. Desboulmiers, Histoire du théâtre italien jusqu'à l'année 1769.

5) Sticotti, Garrick ou les acteurs-anglais. Paris 1769. S. 42.

6) S. o. Kap. I, N. 12, S. 406.

7) F. Lotheissen, Molière, sein Leben und seine Werke. Frankfurt a. M. 1880. S. 324 ff.

8) S. o. Kap. I, Nr. 9.

9) S. o. Kap. II, N. 12a, II. Theil, 33. Brief, S. 74 der Edition 1844.

10) S. o. Einleitung, N. 1.

11) S. o. Kap. II, N. 12, S. 38, 39, 86, 88, 153 der Edition 1844.

12) S. o. N. 11. Art. 34, 43, 112, 113.

13) Descartes, Tractatus de homine. 1660. Kap. II: quomodo moveatur haec machina.

14) Home Lord of Kames, Elements of criticism. 1762. Deutsch: Grundsätze der Kritik, her. v. J. J. Engel u. Meinhard 1772.

15) D. Hume, On the passions, 1742, gehörig z. b. Essays and treatises on several subjects.

16) Wolff, Vernünftige Gedanken von der Menschen Thun und Lassen. Halle 1752. § 213—19.

17) Diderot, Observations, Correspondence littéraire, ed. p. Garnier frères, Paris.

17a) S. o. N. 5.

18) S. o. Kap. II, N. 8.

19) S. o. Kap. II, N. 16.

20) S. o. Kap. I, N. 12, 13. Dazu Ch. Gueullette, La comédie française. Paris 1881.

21) Percy Fitzgerald, The Romance of the english stage. London 1874. — Doran, Annals of the english stage from Betterton to Ed. Kean. London 1887. — H. Barton Backer, The London stage from 1576 to 1888. London 1889.

22) Mad. de Staël, De l'Allemagne. Ed. Paris 1882. Kap. 27: De la déclamation. S. 326.

Kapitel IV.

1) S. o. Kap. I, N. 8. S. 44 f. und d'Hannetaire (J. N. Servandoni), Observation sur l'etat du comédien 1764 (war nicht aufzutreiben), nach den Editionen 1774—1801: Observations sur l'art du comédien. (Dasselbe.) Ed. 1774 S. 9 (über d'Hannetaire siehe: Quérard, Dictionaire des ouvr. anon. III. col. 614).

2) Quellen für Baron; 2 b—f für das théâtre français überhaupt.

a) George Wink (Winck) (siehe diesen: Quérard, La France littéraire), Lettre à Mylord ××× sur Baron et Demoiselle Le Couvreur. Paris 1730.

b) Dorat, La déclamation théatrale in den Poësies de Dorat, Genf 1777, oder in den Oeuvres choisies. Paris 1844.

c) Lemazurier, s. o. Kap. I, N. 12.

d) Lucas, s. o. Kap. I, N. 13.

e) Gueullette, s. o. Kap. III, Nr. 20.

f) Copin, Histoire des comédiens de la troupe de Molière. Paris 1886.

3) S. o. N. 2 b, chant I. Dazu J. J. Engels Mimik. Ed. 1844. II. Theil. 27. Br. S. 25.

4) Ludovico Riccoboni, Pensées sur la déclamation. Paris 1737. Francesco Riccoboni, L'art du théâtre. Paris 1750.

5) S. o. Kap. II, N. 15.

6) S. o. N. 2b.

7) S. o. N. 1.

8) S. o. Kap. III, N. 19.

9) Lemazurier, Bd. I, S. 278 ff.

10) Dortselbst S. 47.

11) S. o. Kap. II, N. 16.

12) Quellen für die äußere Geschichte der Riccoboni:

a) L. Riccoboni, Réflexions historiques et critiques sur les différents théâtres d'Europe. Paris 1740.

b) Gottscheds Bücherſaal. Leipzig 1745. Bd. I, St. 3. N. 6. S. 264 ff.

c) Leſſings Theatraliſche Bibliothek. Berlin 1754. II. St.

d) S. o. Kap. III, N. 4. Bd. III, S. 241 f.

e) Eſchenburgs Beiſpielſammlung zur Theorie und Litteratur der ſchönen Wiſſenſchaften. Berlin—Stettin 1789. Bd. III, S. 87.

13) S. o. N. 12a, S. 134 ff.

14) Genaueres über den italieniſchen Naturalismus: ſ. o. Kap. II, N. 8, S. 444 ff. und 447 f.

15) S. o. N. 12a, S. 29.

16) S. o. Kap. III, N. 4, IV. Bd. S. 216.

17) Dortſelbſt Bd. V, S. 468.

18) S. o. N. 12b.

18a) Dortſelbſt.

19) L. Riccoboni, Histoire du théâtre italien, im Anhang: Del' arte rappresentativa. 1728.

20) S. o. N. 12b, VI. Band 4. St.

21) S. o. N. 12e.

22) S. o. N. 1, S. 285.

23) S. o. Kap. III, N. 4, V. Bd. S. 496.

24) Joſeph Kürſchner, Die erſte theatraliſche Akademie. Illuſtrirtes Muſik- und Theater-Journal 1876, N. 32—39.

25) Reichards Gothaiſcher Theaterkalender 1779. Nachrichten von einer deutſchen Schauſpieler-Akademie. (Aus den Tagebüchern dieſer Akademie gezogen.)

26) G. E. Leſſing, Beiträge zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters. Stuttgart 1750, IV. St. N. 1.

27) S. o. N. 12a, S. 134 f.

28) S. o. Kap. III, N. 19.

29) S. o. Kap. II, N. 11, S. 184.

30) Fr. Riccoboni, L'art du théâtre. Vorwort.

31) G. E. Leſſing, Der Schauſpieler nach Rémond de Sainte Albine, in den Beiträgen zur Hiſtorie und Aufnahme des Theaters (im Auszug).

32) Correspondence littéraire. Ed. Garnier frères, Paris 1877, Bd. I, S. 111 ff. u. 398.

33) J. Kürſchner, Konrad Eckhofs Leben u. Wirken. Wien, Peſt, Leipzig 1872.

34) H. Uhde, Conrad Eckhof, in R. Gottſchalls Neuem Plutarch 1876.

35) S. o. Kap. II, N. 11, S. 184.

Kapitel V.

1) Ludwig Fulda, Die Gegner der zweiten ſchleſiſchen Schule. (Kürſchners D. N. L. 39.)

2) K. v. Reinhardtſtöttner, Zur Geſchichte des Jeſuitendramas in München: (Jahrbuch für Münchener Geſchichte III, S. 53—174.

3) K. Trautmann: Jahrbuch für Münchener Geschichte II, S. 185—334.

4) Dissertatio de actione scenica cum figuris eandem explicantibus et observationibus quibusdam de arte comic. Auctore P. Francisc. Lang Societatis Jesu etc. Mon. 1727. Vergl. P. Bahlmann, Das Drama der Jesuiten: Euphorion II, S. 283.

5) Fr. Ch. Nicolai, Beschreibung einer Reise durch Deutschland und die Schweiz im Jahre 1781. Berlin, Stettin 1784. IV. Bd. S. 560, 562, 564 ff.

6) Vgl. Schletterer, Das deutsche Singspiel von seinen ersten Anfängen bis auf die neueste Zeit. Augsburg 1863. S. 174.

7) Beyträge zu einer Schul- und Erziehungs-Geschichte in Baiern. München 1778. S. 59, 60.

8) Goethes Tagebücher. (Weimar 1887.) I, S. 149.

9) J. Bidermann, Ludi theatrales. München 1666. I. Praemonitio, S. 17. p. (††)2a.

10) J. Geffcken: Zeitschrift des Vereins für Hamburgische Geschichte III, S. 1 ff.

11) L. Geiger, Berlin 1688—1840. Berlin 1892. I, S. 254 ff.

12) S. o. Cap. II, N. 1 d.

13) Fr. Joh. Freiherr v. Reden-Esbeck, Caroline Neuber und ihre Zeit. Leipzig 1881.

14) J. Chr. Gottsched, Versuch einer critischen Dichtkunst. Leipzig 1730.

15) S. o. N. 14, 2. Aufl. 1737, II. Theil, X. Hptst. § 31, S. 687 ff.

16) (Lefaucheur), Traité de l'action de l'orateur ou de la prononciation et du geste. Paris 1657 und öfter.

17) Hédelin abbé d'Aubignac, La prâtique du théatre. Paris 1657.

18) S. o. Cap. II, N. 1 d, S. 286.

19) S. o. N. 14 S. 10 ff. der Ed. 1737.

20) S. o. Cap. II, N. 11, S. 197.

20a) Gottsched, [S. o. Kap II, Nr. 11 S. 197.] ... Leipz. 1754.

21) Gottsched, Ausführliche Redekunst. Leipzig 1736.

22) J. J. Bodmer, Kritische Betrachtungen und freye Untersuchungen zum Aufnehmen und zur Verbesserung der deutschen Schaubühne. Mit einer Zuschrift an die Frau Neuberin. Bern 1743. — Zum zweiten Male abgedruckt: Leben und Thaten Der Welt berichtigten und besten Commedianten unser Zeit. Anderer Theil v. Daniel Wolffgang Meyern. 1744.

23) S. o. Cap. IV, N. 34, S. 134—135.

23a) Th. W. H. Danzel, Gottsched und seine Zeit. Leipzig 1848.

24) S. o. Nr. 23, S. 146.

25) S. o. Cap. II, N. 1a, S. 165.

26) S. o. Nr. 20a, S. 184.

27) Joh. v. Antoniewicz, Joh. El. Schlegels ästhetische und dramaturgische Schriften. D. L. D. 26, S. CLX—CLXII.

28) Ankündigung der Hamburgischen Dramaturgie.

29) In Gottscheds Beyträgen zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poesie und Beredsamkeit. VIII, S. 297 ff. Leipzig 1742: Chr. Mylius, Eine Abhandlung, worinnen erwiesen werden wird: Daß die Wahrscheinlichkeit der

Vorstellung, bey den Schauspielen eben so nöthig ist, als die innere Wahrscheinlichkeit derselben.

30) S. o. Cap. II, N. 1 d, S. 280, 283.

31) S. o. Cap. II, N. 1 d, S. 248.

32) Gottscheds Beyträge zur critischen Historie der deutschen Sprache, Poësie und Beredtsamkeit, IV, S. 466 ff. Versuch eines Beweises, daß eine gereimte Comödie nicht gut seyn könne.

33) S. O. N. 32, IV, S. 624—51.

34) Joh. El. Schlegels Werke, dritter Theil, herausgegeben von Joh. Heinr. Schlegeln. Kopenhagen, Leipzig. 1764. S. 83.

35) J. v. Sonnenfels, Briefe über die Wienerische Schaubühne 1767/69, i. d. Gesammelten Werken 1784 Bd. V, VI. der 8. Brief. Vgl. jetzt A. Sauer, Wiener Neudrucke, Bd. VII.

36) Hamburger Unterhaltungen. (Juli 1768) VI, S. 78 f.